This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07577825 2

Flaubert

Fischer

Flaubert

Fischer

Flaubert

Fischer

ÉTUDES

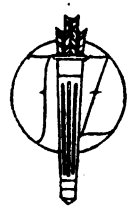
SUR

FLAUBERT INÉDIT

NKC
Flaub

E·W·FISCHER

ÉTUDES SUR FLAUBERT INÉDIT



LEIPZIG
JULIUS ZEITLER, ÉDITEUR
76, DRESDENERSTRASSE

1908

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
42487A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1912 L

TOUS DROITS RÉSERVÉS

A

LA NIÈCE DE GUSTAVE FLAUBERT

MADAME

CAROLINE FRANKLIN-GROUT

LES ŒUVRES DE JEUNESSE DE GUSTAVE FLAUBERT

TRADUIT DE L'ALLEMAND
PAR BENJAMIN ORTLER

L'extrême réserve avec laquelle la nièce et l'héritière de Gustave Flaubert a toujours entouré la mémoire de son oncle illustre, et ses égards parfois trop scrupuleux pour les relations encore vivantes du maître, nous ont empêché de voir clair dans plus d'un problème qu'impliquent l'art et la vie de cet éminent écrivain. C'est avant tout la jeunesse de Flaubert qui, jusqu'ici, a été un jardin presque complètement clos au grand public. Ceci fut regrettable non pas seulement au point de vue psychologique (car d'après tout ce qui avait transpiré, ces documents devaient révéler à nu l'âme adolescente du jeune Gustave), mais encore pour la solution d'une question littéraire, à savoir comment Flaubert a pu, à son début, donner dans *Madame Bovary* une œuvre d'une si extraordinaire perfection.

Aussi, dès que la Villa Tanit nous eut ouvert hospitalièrement ses portes, n'avons-nous pas hésité à profiter d'une inappréciable confiance, comme seules de longues années d'amitié la peuvent donner. Madame Franklin-Grout nous a gracieusement livré ses trésors, nous permettant d'étudier n'importe quels documents, et d'explorer les cartons qui contiennent les *Ouvrages de jeunesse.* Les voilà devant nos yeux ces preuves d'une adolescence ardente et déjà fanatique d'un art qui devait, plus tard, devenir son éternel supplice et son unique bonheur à la fois.

Avons-nous là tous les premiers chants de sa jeune muse, ou y en a-t-il qui ont péri? il nous semble qu'à partir de l'année 1835 tout ce que Gustave a produit fut conservé, mais que quelques essais antérieurs, qui d'après la *correspondance* devaient exister, ont été perdus.

Parfaitement en ordre, les pages sont réunies en cahiers, avec une devise pompeuse, hyperbolique et la date précise sur la couverture; les feuilles jaunies représentent les premiers jets, le gazouillement du matin d'un grand artiste à venir.

Voici le manuscrit le plus ancien, venu jusqu'à nous, manuscrit de dix pages, d'une orthographe souvent extraordinaire, et qui s'intitule: *Mort du duc de Guise* daté de septembre 1835. Est-ce un drame, est-ce un récit? l'un et l'autre. Petite histoire ferme et simple qui respire le charme de la naïveté enfantine et l'idéalisme d'un garçon de treize ans. Il regarde de ses yeux étonnés et admirateurs son intrépide duc «qui laissait échapper parfois des marques de faiblesse comme d'autres en laissent échapper de grandeur». Et vis-à-vis de ce duc, le lâche, le misérable roi qui l'entraîne dans un guet-apens et le fait assassiner par ses bourreaux. Combien ce petit récit ne caractérise-t-il pas déjà Flaubert: ce qui est grand, noble, digne d'admiration périt par ce qui est petit, laid et méprisable, et jusque dans les détails: le duc, la fleur du siècle, tombe mourant sur le lit du roi. «Il fallait donc que ce lit honteux, témoin des débauches du roi, vit mourir en un seul homme toute la gloire du siècle.» Déja, à cet âge, l'attention de Gustave est attirée et frappée par les antithèses douloureuses et ironiquement tragiques de la vie. L'année suivante, 1836, nous le voyons d'abord continuer ses *Opuscules historiques*. Le second s'intitule: *Deux mains sur une couronne ou Pendant le XVe siècle, épisodes du règne de Charles VI.*

Mais avec ces pages la veine historique est

épuisée, et le jeune auteur se tourne vers un sujet de pure invention, sujet qui est pris dans un milieu profondément intéressant pour toutes les intelligences enfantines, dans la vie des saltimbanques.

Un parfum à sentir ou les Baladins, conte philosophique, moral ou immoral, ad libitum — veut nous peindre la misère de cette vie artistique qui se cache sous des aspects si éblouissants pour la jeunesse. Marguerite, la femme de l'acrobate, occupe le centre du récit. La destinée ne lui épargne rien des souffrances terrestres, et les privations, la faim, la jalousie finissent par la pousser au suicide; elle se jette dans la Seine. Ce qui mérite d'être relevé dans ce récit, ce sont les violentes protestations contre la cruauté de la société qui exile les êtres qui ne vivent pas comme elle, puis la profonde pitié pour la pauvre femme, laide, méprisée, car Marguerite a des cheveux rouges et déplaît à tout le monde par son manque de grâce. Puis ce fait, que le récit contient déjà des visions. Lorsque Pedrillo, le mari de Marguerite, voulant procurer du pain à sa famille, risque au jeu son dernier louis d'or, il gagne, puis il perd tout et rentre chez lui désespéré; c'est pendant cette promenade au clair de lune que tous les objets semblent se transformer et prendre des formes bizarres dans l'imagination du malheureux. Ce penchant qui déjà se manifeste, devait plus tard entraîner Flaubert vers un sujet se composant uniquement de visions, vers la *Tentation de Saint Antoine.*

Nous procédons par ordre chronologique et nous arrivons à une *Petite chronique Normande* qui nous intéresse moins. *La Femme du monde* qui

été écrite dans la nuit du 1er au 2 juin: c'est un jet lyrique en prose qui symbolise l'omnipotence de la mort et qui rappelle en certaines parties la *Tentation*. Deux récits d'une concision plus grande l'occupent dans le courant de l'année. Ils montrent son penchant pour des sujets lugubres et terribles, et sont probablement conçus sous l'influence des contes d'Hoffmann.

Le premier s'intitule: *la Peste à Florence*. Histoire de haine dans la maison des Médicis. Garcia, le plus jeune des deux frères Médicis, a toujours été dans l'ombre devant son frère aîné, le brillant François. Une haine profonde naît de sa situation inférieure, car son frère vient d'être nommé cardinal par le pape. Alors ses mauvais sentiments éclatent et il poignarde son frère à la chasse. Mais leur père est au courant du crime, et dès qu'il est seul avec le meurtrier auprès du cadavre de la victime, il le tue. La foule qui suit le convoi pompeux des deux morts croit qu'ils ont péri de la peste qui ravage alors Florence.

Bibliomanie, le second de ces récits, peint la passion satanique d'un jeune bibliophile de Barcelone pour les éditions rares et les vieux manuscrits, passion qui le jette dans l'assassinat et l'amène au Tribunal.

Mais l'élément infernal atteint son comble dans *Rage et impuissance*, conte qui est fait pour donner de l'effroi. Dans un petit village de Suisse, une vieille servante s'inquiète de ne pas voir rentrer son maître, un médecin, par un soir de neige. Enfin le médecin rentre. Toute l'atmosphère, surtout les étranges manières du chien donnent la

sensation que quelque chose de terrible va arriver. Le médecin se couche après avoir pris de l'opium pour lutter contre son insomnie. Le lendemain on le trouve mort et on l'enterre. Mais ce n'était qu'une léthargie et il se réveille dans son cercueil après avoir vu dans des songes ravissants l'Orient, rêve favori de Flaubert lui-même. D'abord il se débat devant l'effroyable réalité, mais il est bien enterré vivant. Alors il lutte entre la croyance et l'athéïsme et finit par rester dans le doute. Il meurt dans des souffrances atroces après avoir brisé son cercueil d'un effort surhumain.

Une abondance presque aussi grande de petits essais se retrouve l'année suivante 1837.

Nous avons d'abord *La dernière heure* et *Une leçon d'histoire naturelle.* Le premier de ces essais nous peint les sensations d'un jeune homme qui a résolu de se tuer et revit les années disparues, pendant cette dernière heure. A la fin il y a des souvenirs autobiographiques qui rappellent les *Mémoires d'un fou.*. Le second est une étude sur les opinions et les habitudes d'un copiste, type de bourgeois d'une platitude écœurante. On ne peut nier, d'après ces quelques pages, que déjà les figures de *Bouvard et Pécuchet* ne germent dans l'imagination de Flaubert. Mais il se tourne vers un sujet fantastique, *Le Rêve d'enfer* qui est daté de mars 1837. Le duc Arthur qui est dégoûté des joies du monde se sent à la hauteur d'un Dieu, il s'est adonné à l'alchimie. Il représente une sorte de surhomme. En effet, il a des dons surnaturels. Comme il déteste la société des hommes, il s'est retiré dans un château solitaire en Allemagne. Un soir, Satan lui

apparaît. Il voudrait posséder l'âme du duc, mais Arthur prétend ne pas en avoir. Alors Satan le tente par une vierge, une jeune bergère qui tombe amoureuse du duc. Mais celui-ci est incapable d'éprouver un sentiment quelconque et la pauvre fille désespérée se jette dans la mer du haut d'une falaise où, devenue folle, elle l'attendait chaque soir. Le souvenir de Faust peut-être et des réminiscences de vieilles légendes se mêlent à des sentiments de vie intérieure dans cette poésie symbolique, dont la pensée fondamentale ne nous semble cependant pas tout à fait claire. C'est surtout la question: Qu'est-ce que l'âme? qui revient à chaque moment, ainsi que le désir de l'anéantissement du moi. Tel est le fond psychologique du récit.

Un sujet très étrange se trouve traité dans le conte: *Quidquid volueris* où Flaubert, selon le second titre, voulait donner une *étude psychologique*. Il s'agit du problème de l'homme-singe, qui, méprisé, repoussé par tous à cause de ses étrangetés, vit dans une effroyable solitude de cœur à la maison de son maître. Une passion naît en lui pour la jeune femme de celui-ci. Les souffrances du malheureux se terminent dans le meurtre et le suicide. Le dernier chapitre nous dit une conversation dans la famille d'un épicier où l'on s'entretient de cet horrible événement. Les jugements de ces bourgeois, portés sur cet incident qu'ils ne peuvent pas comprendre, se trouvent en contraste avec la profonde pitié que l'auteur a montrée en analysant les sentiments du malheureux.

Les derniers mois de l'année furent consacrés au travail du conte *Passion et vertu*. Ici pour

la première fois, l'auteur prend pour sujet l'adultère. Une jeune femme aime d'abord d'une manière vague et mystique l'ami de son mari, un homme égoïste et froid. Son sentiment indécis se change en une passion irrésistible et elle se donne à lui. Par-ci par-là, cette étude rappelle *Madame Bovary*, mais la thèse du livre n'est pas l'adultère, c'est plutôt la femme abandonnée qui, encore dans la solitude, n'arrive pas à vaincre sa passion. Dans de longues analyses, l'auteur dissèque la vie intime de la femme malheureuse dont l'espoir agonise. Cette lente et complète désillusion finit par ne lui laisser que la décision du suicide. Le titre de *Passion et vertu* est par lui-même ironique, car c'est l'amant égoïste qui après avoir possédé une femme, l'encourage à la vertu parce qu'il est fatigué de sa tendresse et qu'il veut faire un riche mariage.

L'année suivante nous apporte le drame *Loys XI* en cinq actes et en prose. Après l'avoir terminé l'auteur nous décrit les sentiments qu'il a éprouvés pendant le travail; nous relevons le passage suivant: « J'avais été vivement épris de la physionomie de Loys XI placé comme Janus entre deux moitiés de l'histoire; il en rappelait les couleurs, il en indiquait les horizons. Mélange de tragique et de grotesque, de trivialité et de hauteur.»

Suit alors: *Agonies*. Ce sont des réflexions extrêmement sombres et lugubres sur la mort et l'éternité, la misère et le malheur, la vanité et les vices. Ces *agonies*, dédiées à Alfred Le Poittevin, ont été reprises à deux ans d'intervalle et terminées alors.

Un manuscrit plus volumineux s'intitule *la Danse*

des Morts, poème symbolique en prose imprégné d'un violent lyrisme dont la pensée fondamentale est le scepticisme. Une partie, la chanson de la mort, a été éditée.

Ivre et mort est un conte de juin de la même année. Deux buveurs célèbres d'un petit bourg sont jaloux l'un de l'autre et se provoquent en duel. Sous l'influence des boissons la haine s'apaise et ils se plongent dans la béatitude des rêves. Mais tout à coup l'un deux se réveille et prend une bouteille de rhum qu'il lance à la tête de l'autre. Ensuite il ouvre les machoires du moribond et lui verse tout le contenu entre les dents. La fin nous montre l'enterrement du mort qui est constamment troublé par le meurtrier sorti de son ivresse. Apparition d'une hideur infernale.

Nous arrivons à l'année 1839 et nous avons à mentionner le mystère *Smar* daté du mois d'avril, mais commencé déjà à la fin de l'année précédente. Une grande partie a été publiée, la *Correspondance* en raconte le plan. On sait que ce mystère montre la future *Tentation* en germe. Puis nous avons à la date du mois d'août: *Les funérailles du Dr Mathurin* et *Rome sous les Césars*. Dans ce dernier on trouve des réflexions historiques sur la ville éternelle. Le premier est un conte dont le sujet, par son caractère grotesque, rappelle d'autres récits déjà analysés et qui donne encore une fois la preuve d'un profond scepticisme.

Pendant le cours de l'année 1840 la source poétique semble se tarir.

Un article enthousiaste sur Mlle Rachel, évidemment destiné à la publication, paraît être du mois

de juin, comme on peut en conclure d'après une lettre adressée à Émile Hamard, le futur beau-frère de Flaubert.

Le voyage en Corse et dans les Pyrénées que le jeune écrivain fit en automne donna naissance au journal: *Pyrénées et Corse*, daté 22 août — 1er novembre. Il est impossible d'attribuer avec quelque certitude un travail à l'année 1841.

Avant de continuer, nous voulons faire mention des ouvrages non datés, qu'il faut attribuer encore aux années précédentes. Ce sont d'abord les *Mémoires d'un fou*. Flaubert avait donné le manuscrit à Alfred Le Poittevin. Le fils de celui-ci l'a vendu plus tard et c'est ainsi que cet ouvrage fut publié par un étranger, publication à laquelle l'héritière de Flaubert n'a consenti qu'avec hésitation et non sans protester.

De même il est impossible de dater les *Études sur Rabelais* qui ont été imprimées dans les *Mélanges*.

Nous avons aussi retrouvé la petite comédie en vers *La découverte de la vaccine* dont Du Camp nous parle. Mais elle est restée inachevée. Nous ajoutons le plan de la pantomime *Pierrot au sérail suivi de l'apothéose de Pierrot dans le paradis de Mahomet*.

Deux plans, qui se sont égarés dans le dossier des ouvrages de jeunesse, appartiennent évidemment à une période plus avancée.

L'un devait servir à un livre où l'auteur voulait montrer que le bonheur ne consiste que dans l'illusion, et s'intitule *la Spirale*. L'autre est celui de la fameuse *Nuit de Don Juan* qu'il voulait in-

sérer dans la seconde partie de Bouvard et Pécuchet.

Nous ne nous arrêterons pas à tout ce que contient le dossier et qui ne regarde pas immédiatement l'artiste tels que les compositions de prix du collégien, les cahiers de cours de l'étudiant, les extraits des livres d'histoire et de littérature du lettré.

Mais voici encore quelques pages d'un intérêt spécial. Maxime Du Camp ne nous dit-il pas que Flaubert n'a jamais réussi à faire un vers? et cependant nous retrouvons des feuilles, peu nombreuses il est vrai, mais où il y a des vers écrits de la main de Flaubert. Une longue poésie, en alexandrins, est adressée à Goethe. Elle prouve le culte qu'il avait pour le poète allemand. La pensée fondamentale est que le véritable artiste doit sacrifier sa vie à l'art comme Goethe et Spinoza l'ont fait.

L'année 1842 ne nous apporte qu'un seul ouvrage, mais il dépasse en volume tout ce qui a précédé. Il s'intitule *Novembre, fragments de style quelconque.* Toute la première partie ne consiste qu'en réflexions lyriques, jets de sentiments, analyses de la vie de son âme. Tout cela est souvent transposé dans la nature, mais la forme en reste toujours très vague et indécise. Parfois la phrase s'élève à une grande beauté lyrique. En somme, on dirait un nombre infini de petits poèmes qu'on a tâché de rendre en prose. Mais tant de matières pour des poèmes qui sont, pour ainsi dire, à l'avant-dernier état de leur formation, fatiguent l'attention. On voudrait faire sortir cette intelligence du cercle de ses idées, la jeter avec ses sen-

timents dans le courant de la vie. On attend avec impatience un événement quelconque et l'on se dit que cette vie dans son exubérance lyrique, avec son manque d'équilibre, avec ses désirs vagues, ses aspirations incertaines ne s'arrêtant à aucun objet précis, a souffert d'un horrible ennui.

Dans la seconde partie, ce récit se condense dans une sorte d'aventure. Le héros nous raconte comme il entra un jour, tout jeune homme, chez une courtisane où il perdit sa virginité. La description est ici d'une grande puissance de sentiment. La femme perdue fait des confessions curieuses sur sa vie. Il y a dans tout cela quelque chose de vécu, des allusions à un événement réel qui semble s'être passé à Marseille, et dont Flaubert fait mention dans sa *Correspondance.* Des lettres de cette femme se sont retrouvées parmi ses papiers, documents dont il a évidemment profité pour la composition de ces aveux de courtisane. L'aventure a été courte dans la vie comme dans le récit. Ici le héros est encore longtemps hanté par le désir de retrouver cette femme. Plus cette possibilité semble reculer, plus son imagination s'échauffe de sentiments ardents pour elle. Ensuite, conformément à cette psychologie qui recherche l'inconnu, le lointain, l'impossible, le récit nous peint la passion des voyages et tourne notre imagination vers l'Orient tel qu'il se le figure. Le héros meurt enfin de tristesse et d'ennui, sans qu'aucun organe de son corps soit malade.

Cette note extrêmement personnelle contenue dans le roman de *Novembre* l'auteur cherchera à la garder dans ses ouvrages suivants. Mais en vou-

lant profiter de son moi, il s'est bien aperçu qu'une vie purement intérieure et manquant totalement de faits comme la sienne, ne donnait pas matière à un roman. Donc il cesse de mêler ce qu'il appelle son lyrisme, c'est-à-dire sa personnalité, à une action. Il crée vis-à-vis de l'homme à imagination un type faisant contraste, l'homme à la vie réelle et ordinaire.

Cela donne naissance à la première *Éducation sentimentale*, manuscrit volumineux de plus de 300 pages dont la composition l'occupa avec des interruptions à partir de février 1843 jusqu'au janvier 1845. Ce roman n'a rien de commun avec celui qui est connu du public, sinon l'idée fondamentale qui est, certes, celle d'un roman d'éducation. Comme Flaubert lui-même l'a avoué souvent et comme ce premier ouvrage le démontre plus que le second, l'auteur s'est vaguement inspiré de *Wilhelm Meister* de Goethe. Cependant nous n'avons pas réussi, malgré une lecture attentive, à relever des passages presque textuels se retrouvant dans le texte allemand comme Maxime Du Camp a cru s'en apercevoir.

Avec ses deux héros Jules et Henry, le récit se divise en deux parties qui restent séparément l'une à côté de l'autre. Il n'y a pas de fusion. Jules qui représente Flaubert lui-même, entre par ses occupations littéraires en rapport avec le directeur d'une troupe de théâtre qui lui promet de représenter une pièce de sa composition. En même temps il fait la connaissance d'une jeune actrice dont il tombe amoureux; mais il n'a de succès ni dans l'art ni dans l'amour, et est doublement trompé dans ses espérances. Après ces déceptions amères qui le re-

jettent dans la solitude, il renonce à la vie commune et se destine uniquement à l'art. Dès lors, les faits perdent de plus en plus d'importance dans sa vie. Nous assistons aux rêves de son imagination qui ne pense qu'à toutes les femmes célèbres du monde; nous voyons les changements de son goût pour les choses de la vie et de l'art; nous assistons à la lente maturité de ses tendances artistiques. Un voyage avec Henri met en lumière le profond contraste qui le sépare de cet ami de jeunesse, dans la figure duquel l'auteur a peut-être voulu faire le portrait d'Ernest Chevalier.

Cependant les deux jeunes gens sont partis du même point, leurs goûts artistiques les avaient liés au commencement. Mais si Jules est resté fidèle à son idéal, Henri s'est plié aux circonstances de la vie pour réussir dans des succès extérieurs. Il a été heureux en amour. Ses parents l'avaient envoyé à Paris pour faire ses études; il contracte bientôt une liaison avec la femme du professeur chez lequel il est en pension. Après quelque temps de bonheur secret, le couple amoureux fuit en Amérique. Les ressources manquent bientôt. Henri et sa maîtresse connaissent la gêne. Le sentiment amoureux s'affaiblit. Cependant le jeune homme ne désespère pas. Il reste vainqueur dans la lutte contre la misère. Deux ans se sont écoulés, quand tous deux sont pris du désir de revoir la France. La maîtresse d'Henri retourne plus tard chez son mari. Lui-même fait son chemin par son extraordinaire habileté dans le monde à Paris et sait se créer une belle position par son mariage. Malgré l'avis de Mme Colet d'enlever du roman toute la partie de Jules, cette

partie nous semble plus intéressante que les autres. En effet cette histoire de Jules n'est autre que celle de Flaubert lui-même. C'est ici que nous puisons les renseignements précieux et intimes sur l'auteur qui plus tard reste insaisissable dans ses écrits.

Si nous continuons nos recherches, la source si abondante dans les premières années semble presque tarie pendant 1845—1848. Nous n'avons que le récit du voyage *Par les champs et par les grèves* fait en collaboration avec Maxime Du Camp. On se demande quelle est la raison de cette stérilité apparente. Peut-être les chagrins survenus pendant ce laps de temps, les morts de son père, de sa sœur, ont-ils paralysé la force créatrice de Flaubert. Ou bien y a-t-il au contraire pendant ces années une période d'extrême tension intellectuelle et de repliement sur soi-même, une recherche pénible de moules nouveaux pour sa pensée; nous sommes tentés de le croire; ce serait alors une longue préparation vers un effort suprême et immense, vers sa première *Tentation de Saint Antoine*.

C'est en 1845, pendant un voyage en Italie, que Flaubert fut profondément frappé par un tableau de Breughel représentant la *Tentation de Saint Antoine*. Ce tableau n'est pas au palais Doria ainsi que l'affirme Maxime Du Camp, mais dans la collection Balbi, à Gênes. L'idée lui vint immédiatement de profiter de cette forte impression en s'emparant du sujet qui l'occupa une grande partie de sa vie. Mais ce n'est qu'en 1848, peu après la mort d'Alfred Le Poittevin, qu'il se met à l'exécution de ce travail.

Tout un groupe de manuscrits nous représente les formes successives de sa pensée. Voici d'abord

le gros manuscrit qui porte les dates: « Mai 1848—Septembre 1849 » avec la devise expressive et symbolique: « MM. les démons, laissez-moi donc! MM. les démons, laissez-moi donc! » Il renferme 541 pages dont l'auteur fit la lecture à Maxime Du Camp et à Louis Bouilhet peu avant son voyage en Orient. Comme on le sait, cette lecture eut pour résultat une critique absolument défavorable de la part des amis et le manuscrit fut mis de côté.

Cependant il fut repris en automne 1856. Cette seconde rédaction va avec la première. Elle ne donne pour ainsi dire que le texte écourté et coupé du manuscrit de 1849. N'est-il pas étrange que Flaubert, alors qu'il avait vu l'Orient, ne pensât guère à une refonte complète ou ne cherchât même pas à profiter de ses impressions de voyage? Rien de tout cela n'est visible dans le manuscrit de 1856.

Ce n'est que dans la dernière rédaction dont le manuscrit est daté: « Juillet 1870 — 26 juin 1872 » que nous nous apercevons de changements considérables. Une copie de ce manuscrit avec de petits changements et annotations de la main de Flaubert nous donne enfin le texte définitif connu du public.

Voyons un peu le rapport de toutes ces rédactions entre elles. La dernière nous donne encore le Flaubert du début, c'est-à-dire que nous y retrouvons de longs fragments qui ont été conservés presque textuellement après avoir subi des coupures. Ce sont, pour la plupart, les visions les plus belles, tant admirées, que l'auteur a jugées dignes d'être gardées dans l'édition définitive. Mais le plan général, l'arrangement de ces visions, la gradation d'après leur valeur psychologique, la personnalité

du saint et surtout la description du milieu présentent des différences remarquables avec la première rédaction qui abondait en surnaturel (nous y trouvions le cochon qui parlait) et qui ne possédait pas cet admirable tableau de paysage, au début de l'œuvre définitive. La première rédaction était conçue en pièce de théâtre et restait, quant à l'endroit, dans le vague.

Tous ces éléments ont été supprimés. Les visions ne sont plus des réalités surnaturelles, mais des œuvres de l'imagination surchauffée du saint, c'est-à-dire des hallucinations. De cette manière, le travail a pris un caractère réaliste. Tout ce qu'il y avait de trop visiblement satirique a été adouci ou voilé et le triste-grotesque se montre avec un goût plus recherché.

Certes, en suivant de près tous ces changements de la *Tentation*, on étudie en même temps la genèse artistique de Flaubert. Mais revenons pour un instant à la première rédaction. Ce n'est qu'après avoir pris connaissance de tous les essais précédents qu'on peut comprendre l'immense déception de Flaubert causée par le jugement de ses amis. Car en effet cet ouvrage est le confluent de mille petites scènes de la vie intime de Flaubert; il s'efforce de réunir dans une grande synthèse tout ce qu'il avait rêvé et senti jusqu'alors. Et si cette première *Tentation* clot ainsi la période de jeunesse de Flaubert, elle est, dans son ensemble et par la persistance de son auteur à revenir toujours à son même sujet, devenue l'œuvre de sa vie toute entière.

Ceux de nos lecteurs qui connaissent la *correspondance* si instructive de Gustave Flaubert doivent s'être aperçus combien cette première période, dont

nous venons d'analyser succinctement les ouvrages, diffère de celle de l'artiste arrivé à l'âge mûr. Si ce dernier fait alors abstraction complète de ce qui s'appelle l'inspiration, s'il cherche à la remplacer à force de volonté et par l'habitude d'un travail régulier, l'écrivain d'avant 1850, au contraire, se laisse aller aux jets brusques de son imagination spontanée. Or, en jetant un coup d'œil sur l'ensemble des ouvrages, la chronologie témoigne une irrégularité intéressante et instructive. C'est d'abord une forte production de courts récits qui remplit les premières années. Puis, dès 1839, le nombre diminue et, par contre, chacun des ouvrages prend plus d'extension. Cette seule évaluation extérieure nous donne la preuve de la cristallisation qui s'opère intérieurement chez l'artiste. Si l'auteur a tâché de faire apparaître dans les premiers essais d'abord timidement ici et là sa vie personnelle, son moi lyrique prend, avec le temps, des essors de plus en plus vastes; il arrive à déborder, à dominer tous les autres éléments du récit, à les chasser même pour se poser comme objet central et unique. Mais en même temps la trame du récit disparaît. Les sujets qui lui ont servi d'abord de charpente, s'effondrent petit à petit, et il ne reste qu'un lyrisme personnel vague et indécis comme une fine poussière.

Certes, ces récits de jeunesse ne tirent pas leurs qualités de leur valeur artistique, mais de leur intérêt psychologique, relativement à la formation et à la genèse de l'artiste. Quant au Flaubert que nous connaissons, que nous aimons et que nous admirons tant, nous le retrouvons à peine avant 1850. Cependant, si l'artiste éminent n'est pas encore formé,

nous sommes en présence du même homme; nous voyons dans un mélange varié la même haine contre le bourgeois et les opinions reçues, le même regret du passé et le même désir s'envolant vers le lointain et l'inconnu, le même orgueil noble mais dédaigneux, et l'amour fanatique de l'idéal de l'art, le renoncement douloureux mais ferme à tout bonheur personnel, l'éloignement du monde, le sentiment de la solitude, son scepticisme et son pessimisme. Voilà les sentiments qui se trouvent au fond de ses ouvrages comme sources inspiratrices et qui en constituent les sujets. Mais l'idée fondamentale se présente rarement sous un jour clair dans son exécution, notamment dans les ouvrages philosophiques où la pensée se cache sous tant de décors romantiques, et le problème cherché, par suite de digressions, oscille perpétuellement. Cependant il y a un motif qui se poursuit d'un bout à l'autre, un cri qui revient et se répète partout, le cri: qu'est-ce que l'âme? y a-t-il vraiment une âme? Tantôt ce cri est féroce et désespéré, tantôt lugubre et résigné, mais le plus souvent c'est un ricanement satanique. L'effroyable idée de l'individu en face de l'éternité, du néant, ne lui laisse pas un instant de repos. Les désirs mystiques s'envolent de son âme pour se perdre dans l'espace vide et froid du scepticisme; nulle part un soutien, un secours amical, un repos. Souvent il le cherche dans l'oubli, dans la négation, dans l'anéantissement de l'individu, mais, hélas, il le cherche seulement et il ne le trouve pas.

Il est naturel qu'une intelligence qui s'oriente tant vers les côtés douloureux de la vie, ne puisse exprimer ses rêves sous de riantes images, et qu'elle

recherche principalement les sujets lugubres et tristes. Ce sont la mort, le suicide, la fin de la vie sous des circonstances affreuses et ridiculement grotesques, la détresse, la haine, les crimes, la folie, qu'il traite de préférence. C'est presque toujours un avortement de l'individu, jamais un essor, quelque chose qui monte, qui s'épanouit, qui jouit. Et le fond lugubre de ces sujets est encore renforcé par la mise en scène. Le récit se passe souvent pendant la nuit. Des cimetières, de vieilles halles, des endroits sombres sont le milieu favori. Des lumières solitaires tremblent à travers les fenêtres, des chiens hurlent à côté des maisons désertes, le vent siffle dans les feuilles mortes, et le regard reste suspendu à l'horizon lointain au delà des mers. Rarement le soleil se montre, et s'il apparaît, ce ne sont que de pâles rayons qui se projettent sur des paysages d'hiver. La lune, au contraire, occupe une place importante, elle jette sa lumière lugubre et verdâtre sur de vieux murs, des squelettes, des crânes et des linceuls. Souvent l'artiste a recours au fantastique et au surnaturel. Dans les réflexions de Jules on trouve même tout un long plaidoyer où il réclame le droit de mettre en scène de tels sujets. Déjà le triste-grotesque est très et quelquefois même trop visiblement accentué. L'auteur cherche des effets tragiques et ridicules à la fois.

Dans tous ces ouvrages nous voyons le tatonnement de l'artiste qui veut s'objectiver dans un sujet. Il a recours à l'histoire, prend une scène saillante et c'est justement une action palpitante d'intérêt qui est le thème de ses premiers essais et à laquelle on ne s'attend pas. Si sa fougue s'épanche dans des réflexions

en dehors du sujet, elle est en même temps dans le récit lui-même. De plus on remarque le penchant à rendre précisément les détails, surtout dans les portraits des personnes. Le milieu est rendu souvent assez nettement. Mais toute cette tension qui se rapporte à l'intérêt de l'action faiblit et semble fuir peu à peu, et il ne reste dans *Novembre* qui nous représente le point culminant du développement, qu'un fond de lyrisme; on ne voit pas les choses, on respire seulement leur parfum.

Malgré les efforts de Flaubert, pour atteindre dans la première *Éducation* et dans *Saint Antoine* à une fusion de son moi et du sujet, ces deux éléments restent étrangers l'un à l'autre; c'est ainsi que son moi nous regarde dans un cadre, qu'il se donne dans des réflexions, qu'il fait son portrait dans de longues analyses, qu'il révèle ses sentiments en des devises grandiloquentes et qu'il nous renseigne sur ses intentions par des sous-titres et des préfaces. De là, dualisme entre l'artiste et le sujet. Nous savons avec quelle sévérité Flaubert s'est interdit plus tard de mettre en scène son moi afin d'éviter cet écueil. C'est qu'il avait appris à dégager le sujet de son tempérament et à déverser cette fougue lyrique dans les choses qu'il voulait rendre. Par un long effort gigantesque et douloureux, il arriva ainsi à envelopper et à pénétrer de son lyrisme même les sujets qui lui furent profondément antipathiques. Mais dans les *Ouvrages de jeunesse*, toute cette grande fougue vibre dans l'espace sans se mêler aux éléments sur lesquels le grand artiste s'abattra plus tard comme un nuage fécondant, comme une rosée, comme une exhalaison mélodieuse de l'âme, en les pénétrant et en leur rendant la vie, tel le Dieu panthéiste à la création.

LA TENTATION DE SAINT ANTOINE, SES ORIGINES, SES DIFFÉRENTES RÉDACTIONS ET SES RAPPORTS AVEC L'AUTEUR.

TRADUIT DE L'ALLEMAND
PAR CAROLINE FRANKLIN-GROUT.

Gustave Flaubert attendit sa pleine maturité pour se manifester au public. C'est à vingt-cinq ans, en 1856, qu'il publia *Madame Bovary*, dont l'éclatant succès fit de lui, du jour au lendemain, un homme célèbre.

N'est-il pas étrange de le voir ensuite continuer, paisiblement, son chemin et résister aux sollicitations des éditeurs et des amis qui, sans doute, l'engageaient à profiter de sa renommée pour publier les œuvres de jeunesse entassées dans ses cartons? Un chef-d'œuvre comme *Madame Bovary* n'est pas le premier jet d'un talent, mais, au contraire, le résultat de longues années d'études littéraires et de repliements sur soi-même dans la solitude d'une vie cachée.

Cependant, les ouvrages de Flaubert postérieurs à ce roman ne nous renseignent pas avec certitude sur les efforts qui les ont produits. La genèse nous en échappe. Ils apparaissent tous comme les nouvelles créations d'un écrivain arrivé à son complet développement; ainsi, pendant longtemps, on ignorait si jamais Flaubert avait écrit quelque chose avant *Madame Bovary* et les lettrés doivent s'être demandé plus d'une fois comment l'écrivain put à son début atteindre à une semblable altitude. Ce n'est qu'après la mort de Flaubert que des détails sur sa jeunesse sont révélés au public.

Lorsque les *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp parurent, on apprit que *Madame Bovary* avait été précédée par bien des tentatives littéraires de la part de l'auteur; l'ami de Flaubert nous parle d'un roman autobiographique qui avait pour titre *No-*

vembre. Il nous parle d'un récit de voyage *Par les champs et par les grèves.* Il nous parle d'une première *Éducation sentimentale* qui n'avait de commun avec le roman publié que le titre. Et enfin il nous parle d'une première rédaction de *Saint Antoine.* On voit combien remplies avaient été les années de jeunesse de Flaubert. A cette première période appartiennent aussi *les Mémoires d'un fou* dont Du Camp ne fait pas mention. Si nous ajoutons encore les deux fragments *Chant de la mort* et *Smarh,* nous aurons indiqué tous les titres parvenus à notre connaissance[1]). Pourquoi l'écrivain ne voulut-il jamais confier au public aucune de ces œuvres? Certes, il devait se dire que rien de ce qu'il avait écrit avant *Madame Bovary* ne soutiendrait la comparaison avec ce roman; mais nous croyons surtout que des raisons plus sérieuses empêchaient Flaubert de montrer ses premiers essais. A mesure qu'il écrivait *Madame Bovary,* ses principes artistiques se modifiaient, il concentrait sa fougue, dédaignait un lyrisme trop facile et parvenait à cette sobriété dans la description, à cette concision dans le dialogue qui en font un écrivain si parfait. Ces changements considérables dont sa critique se rendait compte, lui faisaient juger sévèrement ses écrits d'autrefois qui ne correspondaient plus à son idéal nouveau. Dans une seconde partie de notre travail, nous suivrons intimement ce développement d'idées chez Flaubert et l'intention de l'écrivain nous deviendra

---

[1]) La présente étude sur la *Tentation de Saint Antoine,* thèse de doctorat jadis soutenue devant l'Université de Marburg en Allemagne en 1903, est antérieure de plusieurs années à l'article précédent.

compréhensible. Pour le moment, il nous suffit de savoir qu'il mit de côté, sans plus s'en soucier, tous ses travaux sauf *Saint Antoine*, livre qui fait l'objet de notre présente étude, publié seulement quelques années avant la mort de Flaubert, mais dont les racines se rattachent aux premières conceptions de l'auteur. Cet ouvrage, repris à trois époques différentes, nous renseigne mieux que n'importe quel autre sur le développement artistique de Flaubert et de plus comme, malgré les nombreux changements survenus au cours des refontes successives, certaines parties fort longues sont exactement telles dans la dernière version que dans la première, on peut en conclure que nous trouvons là le Flaubert des débuts.

Le chemin que nous allons parcourir en suivant la genèse de cette œuvre sera long. Comme le *Faust* préoccupa Goethe presque toute sa vie, ainsi Flaubert fut hanté par la *Tentation*.

En effet, avant de rêver à celle de *Saint Antoine* proprement dite, l'écrivain conçut des images et des situations qui, sous forme de petits fragments, devaient être absorbées plus tard dans le grand poème. Nous devons ici mentionner deux morceaux qui semblent avoir eu les mêmes sources que certaines parties de la *Tentation*. Ils appartiennent aux plus anciennes visions du poète, car le *Chant de la mort* remonte à l'année 1838 et le *Mystère de Smarh* est daté de la même année et du commencement de 1839. Déjà, tant par le style que par la composition, ces deux fragments font pressentir la *Tentation*, c'est le même mélange d'éléments dramatiques et épiques.

Le *Chant de la mort* devait faire partie d'un poème philosophique qui, semble-t-il, ne fut pas exécuté dans l'ensemble. Le tout devait avoir pour titre *la Danse des morts*. Il n'est pas invraisemblable que le plan de ce poème plus vaste renfermât d'autres parties qui, plus tard, ont trouvé place dans la *Tentation*. Le petit fragment que nous en connaissons est empreint d'un lyrisme mélancolique. C'est le sanglot d'une âme lugubre et brisée; cruelle mort étrange qui nous chante sa fatigue de vivre, son accablement et qui n'a que le seul désir de l'anéantissement. Au milieu de ces plaintes, Satan apparaît et lui répond. Il est le principe de la création, il représente l'énergie, l'action. Il se dit encore plus malheureux que la Mort. Car lui aussi est fatigué de la vie, mais condamné à vivre éternellement, tandis que la Mort trouvera un jour sa fin. Tout à coup une apparition terrible survient: voilà Néron, debout sur un char, dans un linceul, traîné par douze squelettes de chevaux. Des désirs effrénés le ravagent, mais déjà ses légions l'abandonnent, ses femmes le fuient. Il implore la Mort de lui laisser encore quelques moments de vie, mais celle-ci l'enlève impitoyablement dans son linceul. Nous retrouverons ce dernier épisode remanié dans la *Tentation* et nous verrons aussi cette rencontre de Satan et de la Mort traitée par Flaubert comme un de ces thèmes favoris. Le second fragment intitulé *Smarh, vieux mystère* a un intérêt encore plus grand comme analogie avec l'œuvre qui nous occupe. C'est un ensemble de plusieurs scènes sans suite apparente dont il nous serait difficile de reconstruire l'idée fondamentale, si la *Correspondance* ne nous

procurait des renseignements précieux. Dans une lettre datée du 18 mars 1839, Flaubert indique son plan en détail de la manière suivante:

«Satan conduit un homme (Smarh) dans l'infini ils s'élèvent tous deux dans les airs à des distances immenses. Alors en découvrant tant de choses, Smarh est plein d'orgueil. Il croit que tous les mystères de la création et de l'infini lui sont révélés, mais Satan le conduit encore plus haut. Alors il a peur, il tremble, tout cet abîme semble le dévorer, il est faible dans le vide. Ils redescendent sur la terre. Là c'est son sol, il dit qu'il est fait pour y vivre et que tout lui est soumis dans la nature. Alors survient une tempête, la mer va l'engloutir. Il avoue encore sa faiblesse et son néant. Satan va le mener parmi les hommes. 1° le sauvage chante son bonheur, sa vie nomade, mais tout à coup un désir d'aller vers la cité le prend, il ne peut y résister, il part. Voilà donc les races barbares qui se civilisent. 2° ils entrent dans la ville, chez le roi accablé de douleurs, en proie aux sept péchés capitaux, chez le pauvre, chez les gens mariés, dans l'église qui est déserte. Toutes les parties de l'édifice prennent une voix pour le plaindre depuis la nef jusqu'aux dalles, tout parle et maudit Dieu. Alors l'église devenue impie s'écroule. Il y a dans tout cela un personnage qui prend part à tous les événements et les tourne en charge. C'est Yuk le dieu du grotesque. Ainsi à la première scène pendant que Satan débauchait Smarh par l'orgueil, Yuk engageait une femme mariée à se livrer à tous les premiers venus sans distinction. C'est le rire à côté des pleurs, et les angoisses, la

boue, à côté du sang. Voilà donc Smarh dégoûté du monde, il voudrait que tout fût fini là, mais Satan au contraire va lui faire éprouver toutes les passions et toutes les misères qu'il a vues. Il le mène sur des chevaux ailés sur les bords du Gange. Là, orgies montrueuses et fantastiques, la volupté le lasse. Il éprouve donc encore l'ambition. Il devient poète; après ses illusions perdues, son désespoir devient immense, la cause du ciel va être perdue. Smarh n'a point encore éprouvé d'amour. Alors il se présente une femme.... une femme.... il l'aime, il est redevenu beau, mais Satan en devient amoureux aussi. Ils la séduisent chacun de leur côté. A qui sera la victoire? à Satan, comme tu penses? non à Yuk, le grotesque. Cette femme c'est la vérité et le tout finit par un accouplement monstrueux.»

Telle est l'envolée hardie d'un jeune poète qui n'a pas encore atteint sa dix-huitième année. Bien qu'elle n'offre qu'une ressemblance vague et lointaine avec le *Faust* de Goethe, il est pourtant à croire que Flaubert s'est inspiré de l'œuvre allemande. Nous savons par les souvenirs de la nièce de Flaubert, Mme Franklin-Grout, combien profondément la beauté de ce poème l'avait frappé de bonne heure. Ce qu'il rêve alors n'est guère plus que l'idée abstraite du plan et la recherche d'une forme poétique concrète. Pourtant, ce que l'écrivain en a exécuté est plus intéressant pour nous que le plan. Or, les scènes concrètes que le fragment renferme, montrent en pleine évidence que nous avons ici les germes de la *Tentation*. L'exécution, du reste, ne correspond pas exactement au plan contenu dans la lettre que

nous venons de citer. Ce sont surtout les deuxième et troisième scènes qui constituent les éléments essentiels de la *Tentation* future. Qui ne reconnaîtrait pas le commencement de cet ouvrage dans la description suivante de la seconde scène de *Smarh:* Le soir. En Orient. Dans l'Asie Mineure. Un vallon avec une cabane d'ermite. Non loin une petite chapelle. L'ermite renvoie ses fidèles après les avoir bénis. Il est heureux dans l'amour de Dieu et des hommes. Quelque chose d'infiniment paisible plane sur tout ce tableau. La troisième scène nous montre au contraire le surhomme Smarh inquiet et mécontent. Il méprise le savoir ordinaire. «C'est une science divine qu'il me faut, quelque chose qui m'élève au-dessus des hommes et me rapproche de Dieu.» Satan se présente et lui promet de satisfaire son désir. Puis tous deux s'élèvent à travers les airs. Mais bientôt Smarh est pris de peur et de vertige. Plus tard, Smarh et Satan sont de nouveau sur la terre. Smarh désirant connaître la vie, Satan lui donne Yuk pour guide. Lorsqu'ils sont arrivés au Gange, on voit la nature merveilleuse des Indes durant une splendide nuit d'été. Puis suit un curieux passage: «Smarh se sentit revivre. Je ne sais quelle perception jusque-là inconnue de la nature entra dans son âme comme une faculté nouvelle, comme une jouissance intime et transparente au dedans de laquelle il voyait se mouvoir confusément des pensées riantes, des images tendres, vagues, indécises. Alors surgissent de glorieuses apparitions de femmes.» Des tables chargées de mets exquis, des palais, des royaumes. C'est la *Tentation* en raccourci. Semblable à Antoine, Smarh repousse tou-

tes ces voluptés. Puis la Mort réapparaît et une querelle survient entre elle et Yuk. Le mystère s'achève sans donner lieu à d'autres rapprochements à signaler avec la *Tentation.*

Ces deux exemples nous prouvent qu'un penchant pour les sujets allégoriques existait de bonne heure chez Flaubert, ainsi qu'un grand attrait pour les milieux orientaux. Peut-être l'écrivain rêvait-il d'autres sujets analogues dont la connaissance nous fait défaut. Mais tout ce que son imagination avait enfanté de semblable, se groupe et se cristallise autour d'un sujet défini, dès l'an 1845. Ceci fut le résultat d'une impression ressentie par l'écrivain.

Nous sommes au printemps de 1845. La famille Flaubert voyage en Italie, lorsque, passant par Gênes, Gustave aperçoit un tableau de Breughel représentant la *Tentation de Saint Antoine.* L'impression sur le jeune homme fut si forte qu'il eut tout de suite l'idée d'en profiter. Il écrit de Milan le 13 mai 1845: «J'ai vu un tableau de Breughel représentant la *Tentation de Saint Antoine,* qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre la *Tentation de Saint Antoine.*» Remarquons-le bien: c'est une œuvre d'art plastique qui inspira Flaubert et ce même fait se renouvellera chez lui, car, de même, la *Légende de Saint Julien l'hospitalier* a son origine dans un tableau, c'est-à-dire dans un vitrail d'une église de Normandie, et aussi *Hérodias* est-il dû à une conception pareille, car l'idée en vint à l'artiste en regardant une sculpture représentant ce sujet. Donc, constatons en passant que ce genre d'inspiration n'était pas étranger au génie de Flaubert. Le tableau de Breughel, qui ne se trouve point au palais Doria tel que le dit Maxime Du Camp mais

dans la galerie Francesco Balbi à Gênes, représente le saint assis devant un livre. Il est entouré de deux femmes presque nues, dont l'une veut le couronner d'un diadème. Une troisième, hideuse, au cou maigre et immensément long, lui présente un rôti sur un plat. Derrière le saint, une cavalcade de seigneurs grotesquement vêtus, dans l'air des monstres volants, comme il s'en trouve fréquemment chez ce peintre. L'ouverture béante de l'enfer à gauche, au centre la silhouette d'une ville dans des tons bleus, à droite des collines dont les lignes prennent les formes de profils humains, remplissent le fonds du tableau. Si l'élément grotesque y est moins accentué que dans d'autres ouvrages du maître flamand, la peinture est extrêmement remarquable par l'exécution des figures qui sont d'une expression pleine de caractère. L'œuvre d'un autre peintre tient aussi, dans notre critique, une importante place. C'est le peintre Callot. Flaubert aimait excessivement une gravure de lui, achetée en 1847 et qu'il garda pendant toute sa vie. Elle appartient aujourd'hui à Mme Franklin-Grout chez laquelle nous l'avons vue. Notre opinion en l'examinant est que seule l'impression fantastique et romantique qui s'en dégage a eu de l'importance sur Flaubert et que les faits reproduits ne l'ont en aucune façon influencé.

Nous voyons qu'il en sera de même quant au tableau de Breughel. Nous montrerons plus tard l'affinité du caractère de l'écrivain avec celui des deux peintres et nous comprendrons pourquoi il a puisé son inspiration dans ces deux tableaux. Donc, Flaubert rêvait une *Tentation* depuis le printemps de 1845. Mais entre cette époque et la première ver-

sion de l'œuvre trois années s'écoulent encore. Ces années sont pleines d'événements douloureux pour l'écrivain. C'est d'abord la mort de son père vénéré, c'est la mort de sa sœur tendrement aimée, jeune femme adorable d'une exquise beauté, c'est ensuite la mort de l'ami de sa jeunesse, Alfred Le Poittevin. Ce dernier mourut le 3 avril 1848. Il fut lié intimement à la composition de la *Tentation*; c'est à sa mémoire qu'elle est dédiée. Flaubert d'ailleurs nous indique ce lien dans une lettre à Mme de Maupassant, sœur d'Alfred.

Le Poittevin, de quelques années plus âgé que son jeune camarade, exerça sur lui une influence profonde. Flaubert était attiré vers lui autant par son esprit brillant que par ses tendances aux spéculations métaphysiques.

Bien certainement les deux amis ont dû élaborer le plan de la *Tentation* durant les longs entretiens qu'ils avaient souvent au coin de leur cheminée et on peut affirmer avec certitude qu'Alfred fut le premier initié à sa genèse.

Les lettres de cette époque ne font qu'une seule allusion à cette œuvre qui cependant occupait alors entièrement Flaubert. C'est que, fidèle à ses habitudes antérieures, il ne parlait pas plus de ce travail que de ses précédents essais.

Ce soin jaloux de ne rien révéler aux profanes nous empêche malheureusement de suivre d'aussi près que nous l'eussions voulu, le développement de la *Tentation*. Mais cherchant à tenir compte de toute circonstance qui, même de loin, s'y rattache, nous devons mentionner le voyage que Flaubert fit avec Maxime Du Camp au printemps de 1847. Un

voyage à pied à travers la Bretagne, édité sous le titre de *Par les champs et par les grèves.* Au cours de ce récit descriptif, il se trouve, comme nous le verrons plus tard, un passage étroitement lié à la *Tentation* et remarquons aussi qu'en terminant son voyage, sa pensée revient au *Saint Antoine.* «Puis l'été prochain, je verrai à tenter *Saint Antoine*», écrit-il en août 1847.

Sur ces entrefaites, il aura fait les études préliminaires à son travail. Dans un seul cas nous en avons retrouvé les traces; c'est dans la lettre d'un lyrisme si exquis, où Flaubert décrit sa veillée près du cadavre d'Alfred; nous voyons là à quelles sources il a puisé pour la partie mythologique. Ce sont les écrits de l'allemand Frédéric Kreutzer qu'il lisait pendant cette nuit passée près de son ami mort. Nous sommes presque tentés de croire, qu'il eut encore dans cette nuit, des inspirations se rapportant à la *Tentation*: «J'ai eu des aperceptions inouies et des éblouissements d'idées intraduisibles, un tas de choses me sont revenues avec des chœurs de musique et des bouffées de parfums.» Mais évidemment cette citation est trop vague pour pouvoir en tirer des conclusions précises. Ce qui reste acquis c'est que Flaubert se mit peu de temps après la mort de l'ami à l'exécution de la première rédaction de l'ouvrage.

Le temps qu'il mit à l'écrire nous est indiqué d'une façon absolument précise, car sur la couverture en carton gris qui sert d'enveloppe au manuscrit, au-dessus de la devise expressive et symbolique: «MM. les Démons, laissez-moi donc! MM. les Démons, laissez-moi donc!», on lit également

de la main de l'auteur l'indication des dates: « Mai 1848 — septembre 1849 », et sur la dernière page du manuscrit se trouve le renseignement plus précis encore: « Cy finit la Tentation de Saint Antoine, mercredi 12 septembre 1849, 3 h. 20 minutes de l'après-midi, temps de soleil et de vent. Commencé le mercredi 24 mai 1848 à 3 h. un quart ». Impossible à aucun écrivain de nous renseigner mieux sur son œuvre que ne le fait ici Flaubert. Il en résulte donc qu'il n'employa que seize mois à la rédaction de ce volumineux manuscrit, lequel contient 541 pages in-folio; c'est-à-dire quatre fois plus que le contenu de l'édition définitive. Le manuscrit est presque complet, mais comme Flaubert s'en est évidemment servi de brouillon aux refontes postérieures, beaucoup de parties en sont effacées et quelques-unes même jusqu'à l'impossibilité de les reconstruire. Néanmoins l'impression d'une première version nous est donnée. Nous allons essayer maintenant de donner à nos lecteurs, par une sérieuse analyse, une idée de l'ouvrage. Nous nous bornerons à rendre les grandes lignes en faisant abstraction de tous les détails; la longueur de l'œuvre nous y oblige. Ainsi que le prouvent des indications scéniques, cette première *Tentation* est conçue sous la forme théâtrale, bien que l'auteur n'ait probablement pas pensé à ce qu'elle fut représentée sur les planches. Le tout se partage en trois grandes parties dont la seconde est la plus longue.

Dès le commencement, cette première version de la *Tentation* révèle ses rapports avec *Smarh*. Une seule et unique scène de ce mystère, à savoir la seconde, devient ici la situation principale qui se

déroule du commencement jusqu'à la fin. C'est le soir. On se trouve sur une montagne. A l'horizon on aperçoit le désert. A droite, la cabane de l'ermite. En face, un banc. A gauche, une chapelle avec l'image de la vierge. Dans une crevasse le cochon de l'ermite dort à l'ombre. Antoine est assis sur le banc, tressant des corbeilles. Suit un monologue qui nous fait connaître sa vie misérable. Ce qui le tourmente le plus c'est l'effroyable monotonie de son existence qui ne consiste qu'en prières et en travail. Il tresse des corbeilles pour les échanger aux nomades contre du pain et pour subvenir ainsi à sa misérable vie. Une tortue s'avance. Le saint regrette de ne rien avoir pour elle. Elle s'endort à ses pieds pendant qu' Antoine continue à monologuer. Il a cherché la solitude pour éviter l'orgueil. Les premiers temps, il y était calme, puis vint une période de tourments psychiques qui consistaient surtout dans une terrible impuissance à ressaisir sa pensée. Sur ces entrefaites, la nuit est tombée, le saint allume une lampe à l'aide d'une pierre. Alors il réfléchit sur le but de la prière, pourquoi il prie, pourquoi les autres prient. Puis il s'adresse à la mère de Dieu qu'il appelle l'amour de ceux qui n'ont pas d'amour. Pendant qu'il prie, une voix dans les airs lui répond: elle loue la pureté de sa vie et le saint a le sentiment d'être un bon chrétien. »L'empereur ne m'a-t-il pas envoyé des lettres et Athanase ne s'est-il pas dérangé pour venir à moi», dit-il, déjà gonflé d'orgueil. A ce moment, le cochon commence à parler et à raconter sa vie en imitant le saint. L'orgueil et la vanité s'accentuent dans l'esprit du saint toujours davantage. De même,

le cochon se gonfle de plus en plus: «Les Égyptiens ne mangent pas de bœuf, les Perses ne mangent pas d'aigle, les Juifs ne mangent pas de moi, je suis plus sacré que le bœuf, plus sacré que l'aigle!»

Et pendant qu'Antoine continue à réfléchir sur sa vie sacrifiée, le cochon en vient à cette conclusion: «Sincèrement, quand je me considère, je ne vois pas de créature qui vaille mieux que moi!» En attendant, le saint a recommencé à prier devant l'image de la Vierge. Tout à coup, l'image est enlevée par une rafale et reste suspendue dans l'air, tandis que la forme de la Vierge s'en détache de grandeur naturelle. La voix déjà entendue dans les hauteurs excite le saint à étreindre la Vierge: «Ça ne serait pas la première fois, va! elle a couché avec Panthérus qui fut un soldat romain, au bord de la citerne, un soir, à la moisson!»

Antoine: «Avec Panthérus?» —

La voix: «Ça te chagrine? Tu es jaloux? Elle aime tout le monde. Le Christ a eu des frères!»

Enfin Antoine crie: «Arrière, Arrière, vision infernale!» après quoi, la Vierge disparaît. «Jamais je n'ai eu de telles visions», dit Antoine. «Jamais? — Cherche!», dit la voix emphatiquement. Alors elle lui rappelle une vierge sur son lit de mort près de laquelle Antoine a veillé il y a de longues années. Le saint s'en souvient; la Voix continue et lui reproche ses relations avec les pécheresses qui le recherchent à cause de la consolation spirituelle qu'il leur donne. Il les a renvoyées, mais non sans regret. La voix pense qu'il aurait fallu leur permettre de le visiter encore pour les désaccoutumer des hommes.

Tout à coup surgissent, sans être liés en appa-

rence à ce qui précède, les Sept Péchés capitaux; leur description détaillée vient plus tard, ce sont: l'Envie, l'Avarice, la Luxure, la Colère, la Gourmandise, la Paresse, l'Orgueil et enfin une huitième ombre plus petite: la Logique. L'Envie fait des réflexions sur la vie des animaux qui se passe d'une manière plus heureuse que celle du saint. Ainsi il ne sait pas écrire, il a refusé d'apprendre, et maintenant, dit la Logique, il est trop tard. La Luxure lui rappelle qu'il y avait des saints qui étaient mariés. En ce moment le cochon réapparaît. Il voudrait aiguiser ses dents à un tronc d'arbre comme le sanglier et il mord le saint à la jambe. Il se plaint d'avoir été arraché par le saint à sa famille; la fureur le prend et il veut avaler l'ermite. Alors Antoine ramasse un caillou, pendant que la Colère lui crie: «Tue-le, tue-le!». Au même moment, le cochon s'agrandit immensément et vomit du feu, mais le saint reste intrépide, il a reconnu les artifices du Diable. Plus tard l'Orgueil et la Logique lui fournissent de nouveaux arguments contre la vie misérable qu'il mène, mais Antoine dit que lui aussi a connu le bonheur: «Jai bien eu des éclairs de joie quand transporté sur des ailes j'avais quitté la terre!» La Logique: «Est-ce sûr qu'ils aient été si bons, sans doute le souvenir t'abuse. Car le bonheur passé quand on tourne la tête pour le revoir, baigne toujours sa cime dans une vapeur d'or et semble toucher les cieux, comme les montagnes qui sans en être plus hautes, allongent leur ombre au crépuscule.» Dans cette lutte du doute, Antoine appelle le secours de Dieu par la prière, il se lamente de la sécheresse de son cœur toujours

absent quand il prie et il se plaint de ce que ses pensées lui échappent comme un faisceau de flèches de la main d'un enfant auquel le fardeau devient trop lourd. Puis s'engage une longue discussion entre le saint et la Logique, dans laquelle tous les problèmes religieux possibles sont évoqués. Elle finit par lui prouver que Jésus n'a pas existé. Le saint éclate en sanglots sous le poids des pensées qui malgré lui l'obsèdent. Puis s'avancent les Hérésies dans une course folle, la Logique se met à leur tête en battant la mesure avec un bâton de fer et conduisant leur marche. Les Sept Péchés capitaux, après avoir été décrits en détail, se mêlent à la foule. Voici le portrait de la Luxure:

« La Luxure, rouge de cheveux, blanche de peau, poitrine charnue et décolletée, vêtue d'une robe jaune de perles et de diamants, très grasse; de ses doigts chargés d'émeraudes, elle relève sa robe jusqu'aux chevilles; elle est aveugle. »

Les autres Péchés, tous représentés par des femmes, ont l'extérieur correspondant à leur caractère. La lune jette une lumière verdâtre sur cette scène farouche. La troupe des hérétiques s'approche du saint et le harangue. « Nous étions ce qu'il y avait derrière ta douleur, ce qui demeurait au fond d'elle, ce qui apparaissait au loin dans l'Extase, la réponse attendue, la fin du mot, la grâce espérée. Nous sommes la nature complexe du dogme de Jésus! »

Des groupes se détachent de la foule et chaque hérésie explique son dogme à elle. Les Patriciens, les Paterniens, Tertullien, Sabellius, Audius, les Adamites, les Manichéens et beaucoup d'autres

encore accablent le saint de leurs explications. Puis s'approche le chœur énorme des Gnostiques avec un livre qui fut écrit par la femme de Noë et qui contient tout le savoir. L'Orgueil prend le livre et le présente à Antoine. Bientôt une femme apparaît, soutenue par un vieillard; c'est Simon le Magicien avec Hélène. Elle se plaint de la soif, aussitôt le Magicien fait disparaître cette sensation. Leur dialogue se retrouve avec quelques changements dans l'édition définitive (page 134). Après la disparition de Simon le Magicien et d'Hélène d'autres chœurs d'hérétiques arrivent; puis la fausse prophétesse de Cappadoce, une femme géante qui brandit une torche enflammée et est vêtue d'une peau de tigresse. Elle voudrait saisir Antoine dans ses bras. Après que d'autres hérétiques ont défilé, Maximilla et Priscilla s'approchent. Cette scène a été conservée presque textuellement dans l'édition définitive (page 95), ainsi p. ex. le récit que Maximilla fait au commencement. Par contre, les paroles de Montanus ont subi des changements notables. Dans la rédaction de 48/49 les deux femmes, après avoir fait quelques pas, se retournent et font signe à Antoine de les suivre. De nouveau arrivent des hérésies, mais soudain un coup de tonnerre retentit, et toutes les visions disparaissent.

Une fumée épaisse envahit la scène. Alors Antoine aperçoit deux hommes qui ont l'air de gens revenant de voyage. Ce sont Damis et Apollonius. Cette scène a été assez fidèlement reproduite dans l'édition définitive (p. 142). La fin seule a été un peu changée. Apollonius fait des offres de toutes sortes au saint pour gagner son

âme. Il veut prendre la forme d'un animal préféré, faire marcher la lune en arrière, lui montrer la ville de Jérusalem dans l'illumination du sabbat. Enfin il lui demande s'il veut voir Jésus. Alors l'ermite crie: «Va-t-en, va-t-en! maudit, retourne en enfer!» Apollonius répond qu'il en est venu pour y conduire Antoine et il lui décrit toute l'horreur de ce lieu. Mais l'Orgueil met la main sur l'épaule du saint et lui dit que cela est impossible et ne peut être la volonté de Dieu. Pour finir, apparaissent de nouveau tous les Péchés, les chœurs des Hérétiques, Simon et Hélène, Maximilla et Priscilla. Tous entourent le saint, chacun le veut pour soi. Déjà Antoine se croit perdu, dans sa détresse il implore Dieu: alors se montrent sur le seuil de la chapelle trois figures blanches: la Foi, l'Espérance, la Charité. Antoine qui se trouve au milieu de la foule est exhorté par leurs paroles consolatrices. Elles lui tendent la main, tandis que l'Orgueil le pousse du doigt dans le dos. Les trois Vertus le font entrer peu à peu dans la chapelle, l'Orgueil les suit, mais arrivé au seuil de la chapelle il relève la tête d'un mouvement fier et regarde d'en haut les Péchés. La Luxure pousse un soupir et s'asseoit sur le cochon, en étalant sa robe à paillettes. La Paresse se couche sur la tortue et chacun des autres Péchés prend une pose qui correspond à son caractère. Voilà la première partie du manuscrit de 1848/1849.

Au commencement de la seconde partie, le saint se trouve dans la chapelle sous la protection des Vertus. Les Péchés sont restés dans leurs poses. Alors un rire éclatant annonce l'arrivée du Diable

qui se montre bientôt dans l'appareil suivant: « Un épais poil roux couvre son maigre corps, ses grands bras se terminent en griffes, à son dos s'agitent des ailes de chauve-souris. Sa tête garnie de cornes se termine par le bas comme un museau de porc et de tigre, et de ses yeux semblent sortir des flammes. » A son arrivée un mouvement agite la troupe des Péchés. Le Diable est furieux de leur insuccès et il les menace de punitions terribles. Rien ne tente plus les hommes, et le Christ doit se moquer de l'enfer. Il semble que l'âme humaine ait perdu l'amour des caresses impures ainsi que l'éternel attrait qui l'incitait à les rechercher. C'est lui seul désormais qu'il lui faudra, lui seul et l'Orgueil. Les Péchés, essayant de se défendre, lui rappellent que c'est justement l'Orgueil qui vient de sauver le saint, lorsqu'ils étaient sur le point de conquérir son âme. C'est toujours lui qui leur crée des obstacles à l'achèvement de leurs œuvres. Ils le haïssent tous, et chacun des Péchés démontre par une longue explication son impossibilité à posséder complètement une âme tant qu'elle est habitée par l'Orgueil. Le Diable engage l'Orgueil à se défendre, mais celui-ci reste muet et ne fait que hausser les épaules en signe de dédain. Enfin il se décide à parler et rappelle à Satan que ce fut lui qui le consola et le sauva du désespoir lorsque Dieu le jeta dans l'abîme. Puis il cite tout ce qu'il a fait depuis la création du monde. Il prétend être le moteur universel des choses et finit par ces paroles: « J'ai engendré les poètes, les conquérants, les prophètes, j'ai fait les Dieux. » Le Diable riant lui donne raison, mais déjà les autres Péchés attaquent

de nouveau leur rival. Chacun d'eux raconte la tactique qu'il emploie pour séduire les hommes et explique longuement en quoi son caractère consiste. L'Orgueil qui est resté debout sur les marches de la chapelle se drape dans son manteau; le serpent qu'il porte au sein le mord au menton, il pousse un cri aigu et les Péchés s'aperçoivent qu'il pâlit, mais l'Orgueil prétend être fort et sain. Enfin le Diable impose silence aux combattants et les prie de s'entendre afin d'assaillir ensemble et toujours l'âme du saint, car il la veut et il faut qu'il la possède. Ils l'énerveront de leurs haleines et ils feront éclore en lui des imaginations nouvelles. Puis le Diable se retire dans le fond de la scène et les Péchés se groupent autour de lui sous ses ailes. L'Orgueil seule plane derrière lui et Satan lui donne un baiser. Pendant ce temps dans la chapelle les trois Vertus cherchent à tranquilliser l'ermite. Elles le consolent avec des paroles tirées de la Bible, le carressent comme un enfant; Antoine exprime la peur que les visions ne reparaissent. Il raconte aux Vertus comment, lorsqu'il priait, des voix se firent entendre d'abord, et ensuite comment ces visions hideuses et méchantes lui sont venues. La Foi lui rappelle Jésus qui dormait tranquillement au milieu de la tempête. Peu à peu l'ermite devient plus calme et plus serein. Il se rapproche des Vertus et sous leur action consolatrice il sent une grande paix envahir son âme. Mais aux paroles de foi se mêlent du dehors des cris, des sifflets, des hurlements, qui invectivent et parodient tout ce que disent les Vertus. Ainsi, quand la Foi affirme qu'elle croîtra toujours et qu'elle embrassera

le monde, la Colère lui répond: « J'excommunierai, je brûlerai les temples! » L'Orgueil décrit la majesté superbe du successeur de Pierre et la Luxure médite de mener dans sa couche de blondes courtisanes. Chacun des Péchés montre la part qu'il aura à la formation du dogme. Plus haut que tous la Volupté élève la voix pour vanter les douceurs des aveux faits dans l'ombre des confessionnaux. Les Vertus restent silencieuces dans la fureur de ces attaques. A ce moment arrive la Logique. Elle démontre que l'ermite n'a rien de commun avec les Vertus. S'il avait la foi, il ne connaîtrait pas la peur. S'il avait l'espérance, il ne serait pas malheureux, et s'il avait la charité, il ne penserait pas à lui-même. Ce n'est que lorsque l'Orgueil leur rappelle que le Diable les observe que les Vertus se décident à se défendre. La Logique continue ses attaques; elle cherche à démontrer que les Vertus sont contradictoires en elles-mêmes. Or, la foi bénit d'une main et maudit avec l'autre. Elles répondent que ce ne sont pas de véritables Vertus dont parle la Logique. Celle-ci répond que s'il y a deux espèces de Vertus, il faut qu'il y ait aussi deux espèces de Péchés, c'est à dire: la chaste Luxure, l'Orgueil modeste, la douce Colère, etc. Le Diable qui perd patience excite les Péchés à l'attaque. Ceux-ci lui objectent que la Charité restée sur le seuil leur défendra l'entrée. Le Diable leur ordonne de renverser l'autel, de briser la croix et de détruire l'église. Les Péchés sont déjà résolus à entrer, lorsqu'une voix d'enfant se fait entendre: « Père, père, attends moi! », et on voit arriver la Science, enfant aux cheveux blancs, à la tête démesurée et

aux pieds grêles; se plaignant de faim et de soif, elle implore son père, l'Orgueil, de ne plus la contraindre à ce dur métier parce qu'elle est brisée de fatigue. Son cœur appartient à la nature, elle voudrait s'étaler sur le frais gazon. « Si je pouvais pénétrer la matière, embrasser l'idée, suivre la vie dans ses métamorphoses, comprendre l'Être dans tous ses modes, et de l'un à l'autre remontant ainsi des causes comme les marches d'un escalier, réunir à moi ces phénomènes épars et les remettre en mouvement dans la synthèse d'où les aurait détachés mon scalpel. Et peut-être alors je créerais des mondes!» Mais elle se perd dans ses propres pensées sans atteindre le sens de la vie: « Hélas, hélas! D'un bout à l'autre je parcours ma pensée, je la fouille, je la creuse, je m'y perds, je m'y noie.» Chaque Péché cherche à accaparer la Science, mais elle les renvoie tous, même la Luxure aux images enivrantes. La Science ne veut rien connaître des baisers, elle préfère le clair de lune et la brise, sur le sable de la côte. L'Orgueil tâche de la consoler en lui rappelant qu'elle sera un jour dans l'avenir grande et célèbre. A ce moment le Diable l'appelle et lui désignant d'un coup d'œil la Foi, il lui ordonne de la persécuter sans relâche. La Science est étonnée de la rencontrer enfin ici, elle la cherchait partout, dans les conciles, dans les cimetières, dans les cœurs des prêtres sans la rencontrer. Lorsqu'Antoine entend la nouvelle voix, il est pris de peur. La Foi essaie de le tranquilliser et l'exhorte à être en garde contre les excitations de la Logique et à ne pas sombrer dans les recherches et les vaines spéculations de la verité: « Ne

détourne pas ta tête pour voir l'ombre de ta pensée, — au crépuscule du doute elle s'allongerait sans cesse, et tu passerais ta vie à la voir grandir!» Et ce doute, explique la Foi, vient de la Science. Entre les deux s'engage un conflit. La Science prétend qu'elle aussi cherche la vérité, mais tandis qu'elle représente le grand amour inquiet et désintéressé, la Foi rétrécit l'esprit, nie et hait. C'est pourquoi elle la vaincra un jour. A ce moment elle va pour entrer dans l'église, mais les Vertus l'en empêchent. Alors la Logique veut savoir pourquoi les Vertus excluent la Science. A cette question la Foi relève son vêtement et montre à l'ermite, à l'intérieur, l'ourlet piqué de quelques trous qui ont l'air de morsures de rats. C'est la Science qui les a faits. Comme la Logique et la Science n'arrivent à rien, le Diable, dans son impatience, saute sur le toit de la chapelle et commence à en arracher les tuiles pendant que les Péchés cherchent à détruire les murs avec leurs griffes. Antoine, en grande détresse, commence à prier: «Père qui êtes aux cieux». Les Péchés continuent leurs hurlements, les Vertus exhortent constamment leur protégé à la prière, mais Antoine a perdu la mémoire, les paroles lui font défaut et il commence à bégayer. Dans une croissante détresse, Antoine appelle la sainte Vierge et les saints, tandis que les Péchés hurlent et que le Diable jette des tuiles aux Vertus qui tremblent de peur à mesure que les démons s'approchent davantage. Le Diable leur demande ironiquement où elles étaient lorsque le Christ se mourait sur la croix. Alors elles commencent à pleurer. La Logique veut savoir pourquoi le saint prie, car ce qu'il demande

à Dieu est son bon droit. Antoine, d'une manière timide, réplique: «Cependant, la grâce ...» «Tu l'as, la grâce», lui crie l'Orgueil escaladant d'un bond les marches de l'église. Par un coup d'œil échangé avec Satan, il comprend que celui-ci lui livre le saint et alors, disparition de toutes les puissances démoniaques. La Foi essaie de lui barrer le passage mais l'Orgueil la frappe avec le serpent dans la figure, après quoi les trois Vertus s'enfuient sans qu'Antoine s'en aperçoive.

A présent voici Antoine seul avec l'Orgueil dans l'église; le Diable et les Péchés se sont cachés, tandis que la Logique et la Science restent debout dehors devant l'église, aux deux côtés de l'entrée. La nuit est calme, le saint se tranquillise peu à peu. La Logique et la Science l'invitent à quitter la chapelle. Il sort et se promène devant l'église, jouissant de la nuit magnifique. Son cœur se remplit de gratitude envers le créateur. L'Orgueil le suit toujours de près. En se parlant à lui-même, le saint reconnaît la bonté de Dieu qui vient de le sauver de la tentation, mais en même temps il se vante de son propre mérite. Pendant qu'il se promène ainsi dans la nuit, il heurte avec son pied contre un objet sonore; c'est une coupe. Il la relève, la frotte, et alors il aperçoit dedans une obole, puis une autre, et ainsi de suite. Tout d'un coup la coupe verdit. Le saint la croit d'émeraude; puis elle se remplit d'or, devient transparente; elle est maintenant de diamant et pleine de rubis, de topazes et de perles fines. L'ermite la laisse tomber et les pierreries se dispersent sur le sol. Il frappe de son pied dans la masse, et la vision disparaît. Puis il entend

un bruit de grelots et de pas étouffés. Il prête l'oreille: en bas, sur le sable du désert, une caravane passe. Les gens se sont endormis sur leurs bêtes cheminantes. Le pied d'un chameau butte sur quelque chose. C'est un poignard perdu dans le sable. Son éclat, sous les rayons de la lune, vient jusqu'à Antoine. Au même moment le diable, qui est derrière lui, le pousse à descendre au désert et à assassiner les voyageurs. Bientôt le saint se réveille aussi de cette vision. Maintenant il voudrait retourner dans la chapelle, mais elle a disparu. Alors il prend sa ceinture et commence à se flageller. A ses cris de douleur, le cochon se réveille et raconte son rêve: «J'étais au bord d'un étang, j'avais soif, l'onde aussitôt s'est changée en eau de vaisselle. J'y suis entré jusqu'au ventre. Alors une exhalaison fétide comme celle d'un soupirail de cuisine a poussé vers moi des restes de pourritures qui flottaient au loin ça et la. Plus j'en mangeais, plus j'en voulais manger et je m'avançais continuellement faisant avec mon corps un long sillon dans cette bouillie claire. J'y nageais éperdu, je me disais: dépêchons-nous; la pourriture de tout un monde s'étalait autour de moi pour satisfaire mon appétit. J'entrevoyais dans la brume des caillots de sang noir, des flaques d'huiles, des intestins bleus et les excréments de toutes les bêtes avec les vomissements des orgies et le pus verdâtre qui suinte des plaies. Cela s'épaississait sous moi, j'enfonçais les quatre pattes. Une averse nauséabonde qui tombait comme des aiguilles, me piquait les yeux. Mais j'avalais toujours. Car c'était bon. Bouillant de plus en plus et me pressant les côtes, le lac immense me brûlait, m'étouffait.

Je voulais fuir, je ne pouvais remuer. Je fermais la bouche, il fallait la rouvrir, et alors d'autres choses d'elles-mêmes s'y précipitaient. Tout me gargouillait dans le ventre, tout me clapotait aux oreilles. Je hurlais, je râlais, je mangeais — — pouah! pouah! J'ai envie de me briser le crâne contre les pierres pour me débarrasser de ma pensée!» Pendant ce temps Antoine a continué sa flagellation, la douleur physique se change peu à peu en délices, son moi se fond enivré et il s'évanouit. Alors apparaissent trois figures de femmes: l'Adultère, la Fornication et l'Immondicité, toutes trois très grotesquement décrites. Après qu'elles ont disparu, le saint croit s'évanouir de nouveau. Ici se trouvent au bas de la page 272 du manuscrit les mots suivants: «Sur un signe du Diable le fond de la scène disparaît, Antoine reste évanoui au premier plan.» Les feuilles suivantes du manuscrit à partir de 273—278 font défaut. A la page 279 recommencent de nouvelles visions. Antoine aperçoit une lande déserte au soleil couchant, à l'horizon des montagnes, au milieu, sur des collines, se trouvent des tentes. Bientôt une femme voilée vient s'asseoir au bord du chemin. Un berger passe, elle cherche à le séduire, et les deux s'en vont ensemble. Puis suit la vision de la nature, luisante dans les mille couleurs du matin et brillante de rosée. Une meute de chiens passe et tout de suite après Diane chasseresse apparaît. La fraîcheur du matin a rendu rose sa figure ovale, ses cheveux sont humides de rosée. Elle jette ses flèches et son carquois sur le gazon. Des nymphes accourent riantes, des flambeaux passent derrière les feuilles. Et le tout s'enfuit. Alors apparaît

devant l'ermite sur un ciel noir une salle immense éclairée par des candélabres d'or. On célèbre un grand festin. Tout au fond de la salle le roi Nabuchodonosor est assis tout seul, magnifiquement paré, mangeant et buvant. Derrière lui s'élève sa statue colossale, étouffant dans ses bras les peuples. Cette vision, particulièrement la description de la cour, se retrouve presque textuellement dans l'édition définitive (p. 41); la fin cependant en a été changée. Dans la rédaction première qui nous occupe en ce moment le roi finit par être complètement ivre, il se roule par terre, il beugle comme un taureau, et ses convives s'enfuient. Alors Antoine se réveille et se relève, car il était tombé sur le sol.

Sans lien avec ce qui précède se présentent maintenant les chœurs des Poètes et des Baladins chantant les paroles suivantes: «Ohé, ohé! nous nous tenons en équilibre au milieu des airs, nous vagabondons par les chemins, nous nous précipitons la tête en bas pour amuser ceux qui nous regardent, quelque chose nous pousse à faire ce métier. Nous avalons des lames tranchantes, nous mettons sur nous des fardeaux qui nous écrasent, nous vivons avec des choses dangereuses. Il a fallu du temps pour aller dans les pays lointains chercher les bêtes féroces, et de la force pour les vaincre, et de la ruse pour assouplir leurs bonds aux cadences de la musique, pour les faire rugir à volonté et se traîner sur le ventre. Tous peut-être n'étaient pas nés pour porter sur le front des pyramides humaines et pour avoir à leur chevet sans cesse des griffes furieuses qui grattent la cloison comme on fait d'un vaisseau dans lequel on chasse les pointes

à coups de maillet, dont on flambe les bois que l'on ressèrre avec des vis. Nous nous sommes enfoncé dans l'âme un tas de choses dures et nous l'avons cerclée avec du fer pour qu'elle file droite dans ses voyages, que ses mâts élastiques aient une volée plus haute et que fièrement au soleil elle sépare bien les flots de sa carême vernie. Oh! nous avons souffert dans notre jeunesse et nous nous regardions dans les miroirs pour étudier les grimaces qui font pleurer les multitudes. Nous célébrons dans les chansons les libertés et les combats, mais les tyrans s'immortalisent en payant bien et quand les vaincus sont loués c'est qu'ils ont crié très fort. Tout en buvant de l'eau claire, nous ajustons des rimes sur le vin et les festins, et nous n'avons pas d'amour, nous qui faisons rêver d'amour. Le soldat rubicond braille nos hyperboles en marchant à la charge. Les libertins naïfs envient notre gaieté et les femmes abusées sanglotent sur nos poitrines nous demandant comment nous fîmes pour exprimer, si bien ces tendresses qui les ravagent et que nous semblons même ne pas comprendre. Hohé! hohé! nous avons des couronnes de papiers peints, des sabres de bois, du clinquant sur nos habits. Si notre cœur tout vide bondit comme un ballon gonflé, c'est qu'il se soulève aux moindres brises, n'ayant rien qui le ramène à terre. Du matin au soir, nous jouons les rois, les héros, les brigands. Nous nous mettons des bosses dans le dos, des nez postiches sur le visage et de grandes moustaches pour faire peur. Les faux diamants brillent mieux que les vrais, les maillots roses valent les cuisses blanches, les perruques sont aussi longues que les chevelures,

aussi odorantes quand on les graisse, aussi gentilles quand on les frise, aussi chatoyantes de reflets métalliques quand le soleil passe au travers. Le fard rehausse la joue d'ardeurs violentes, les appâts de coton excitent à l'adultère, et le galon d'or de nos guenilles qui claque au vent quand nous dansons dans les carrefours fait faire des réflexions philosophiques sur la fragilité des choses humaines. Nous chantons, nous crions, nous rions, nous pleurons, nous bondissons sur la corde avec de grands balanciers, nous battons des tambours, nous faisons ronfler nos phrases et traîner nos manteaux. L'orchestre bruit, la baraque en tremble, des miasmes passent, des couleurs tournent, l'idée se bombe, la foule se presse, et palpitant l'œil au but, absorbés dans notre ouvrage, nous accomplissons la singulière fantaisie qui fera rire de pitié et crier de terreur. Assourdis de notre vacarme, assombris par nos joies, ennuyés par nos tristesses, nous en râlons, nous en bavons, nous en avons des convulsions, des rhumatismes et des cancers. Y-a-t-il assez longtemps que nous traînant par le monde, nous exhibons éternellement la même facétie.»

Les Poètes et les Baladins continuent encore quelque temps leurs jérémiades sur le même ton. Lorsqu'ils ont disparu, la demeure de l'ermite se présente de nouveau, au rayonnement du soleil; seulement la plateforme est arrondie et l'horizon plus reculé. Une lumière blanche poudroie dans l'air, les rochers se fendent de sécheresse, le cochon halète comme s'il allait mourir, l'ermite ruisselle de sueur. Il voit arriver trois onagres, puis vient l'apparition de la Reine de Saba telle que nous la

connaissons dans l'édition définitive, où toute la vision est maintenue, quelques coupures seules ayant été pratiquées. Le texte même de notre rédaction s'y retrouve en grande partie intégralement (p. 45 suiv.).

Lorsque la vision de la Reine s'est évanouie, l'ermite se demande désesperé et sanglotant: « Comment faire pour savoir si je l'ai pensé ou si je l'ai vu vraiment? Si c'est un rêve ou une réalité. Comment faire? Ai-je vu ces choses ou les ai-je seulement pensées, rêvées? — Maintenant le soleil brille et tout à l'heure j'ai vu des étoiles! » Il reste indécis.

Bientôt des ombres reparaissent. En bas, dans le désert, l'ermite distingue deux êtres, l'un rampe sur le ventre, tandis que l'autre voltige autour. Ce sont le Sphinx et la Chimère. Alors suit le dialogue entre les deux tel qu'il se retrouve en grande partie dans l'édition définitive (p. 277 s.). Puis des papillons énormes se mettent à bourdonner, des lézards s'avancent, des chauves-souris voltigent, Antoine se plaint d'avoir froid, tandis que le cochon exprime sa peur d'être avalé par ces animaux. Une nouvelle angoisse étreint le saint en voyant arriver des êtres de formes étranges qu'il ne peut définir. Peu à peu, il aperçoit des bêtes fabuleuses, telles qu'elles apparaissent dans l'édition définitive à partir de la page 284. Tout ce qui suit maintenant jusqu'à la fin de la seconde partie de notre rédaction correspond à la fin de l'édition définitive, mais l'ordre des visions n'est pas le même. D'abord nous voyons ici les Scyapodes, puis les Nisnas, ensuite les Astomes, et les Blemmyes, puis l'Hermaphrodite, couché à

plat ventre sur un matelas. Il se plaint de l'impossibilité d'assouvir ses désirs. Les Pygmées arrivent dont les discours sont une satire contre la petitesse de la vie humaine. Ensuite se présentent l'un après l'autre: le Sadhuzag, la Licorne et le Griffon. Enfin le Phénix vante sa demeure hautement placée dans les airs; il y arrive à l'aide d'un rayon de soleil. Il dort dans un quartier de la lune. Quand la fin des jours arrivera, il bâtira son nid dans les tiges de myrte, il y mettra le feu et de ses cendres renaîtra le nouveau Phénix. Un soleil plus jeune éclairera un monde plus fort, et les sphères paresseuses se remettront à tourner. Après cette vision splendide, des bêtes dégoûtantes se montrent en masse, des vipères, des chats, des hiboux, des bêtes cornues, etc., enfin le Basilic, apparaît seul. Il se plaint d'avoir éternellement soif, et ouvrant la gueule, il aspire la poussière des insectes. Après lui le Martichoras et le Catoblepas arrivent, puis les animaux de la mer semblables à ceux de la page 294 de l'édition définitive; ils veulent prendre Antoine avec eux dans leur élément humide. L'ermite est étonné de leur nombre. Maintenant apparaissent les animaux fabuleux qui précèdent dans l'édition définitive les animaux de la mer. A leur vue, Antoine pousse un cri de délire qui se traduit ainsi:

« Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. Ma tête éclate, mon âme déborde pardessus moi, je voudrais m'en aller, partir, fuir, moi aussi je suis animal, la vie me grouille au ventre et je sens des bouillonnements intérieurs. J'ai envie de voler dans les airs, de nager dans les eaux, de

courir dans les bois. Oh! comme je serais heureux si j'avais ces membres, ces robustes existences sous leur cuir inattaquables. Il me semble que j'aurais chaud dans le ventre des baleines, et que je respirerais plus au large sur ces vastes envergures. — J'ai besoin d'aboyer, de beugler, de hurler. Que n'ai-je des nageoires! Je voudrais vivre dans un antre, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, et me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, vibrer comme le son, briller comme le jour, me blottir sous toutes les formes, pénétrer dans chaque atome, circuler dans la matière moi-même pour savoir ce qu'elle pense!»

A ce moment paraît, derrière le saint, le Diable, ricanant. « Tu le sauras, je vais te l'apprendre », lui crie-t-il, et accrochant l'ermite par les reins à ses deux cornes, il l'emporte dans les airs, tandis que le cochon laisse échapper sur lui ces plaintes: « Que n'ai-je des ailes comme le cochon de Clazomène!» Ici finit la seconde partie de notre rédaction.

Le commencement de la troisième partie se passe dans les airs. Cette scène se trouve en germe dans Smarh. Antoine, cramponné aux cornes du Diable, voyage dans les espaces. Ils montent toujours plus haut, quoique Antoine soit pris de peur et de vertige. Bientôt la terre se balance, déjà loin, sous eux. Peu à peu, elle s'éteint dans le brouillard. Lorsqu'ils s'approchent des étoiles, l'ermite se sent mieux, son cœur s'élargit. «Oh! comme c'est beau, comme c'est grand, comme j'y vois bien!» s'écrie-t-il enchanté. L'immense espace

devient plus brillant, pendant qu'ils montent toujours. Alors Antoine croit percevoir l'harmonie des sphères, il contemple le merveilleux ciel étoilé. Le Diable commence à lui expliquer:

«Sans nombre et sans fin, les âmes, par des fulgurations incessantes, jaillissent de la grande âme. Les unes vont éclairer des parties ténébreuses, d'autres remontent à leur foyer, changent de région, mais ne meurent jamais.»

Un aérolithe passe, et Antoine demande pourquoi les planètes peuvent se délivrer de leurs attaches, tandis que les âmes en sont incapables. Or, la sienne ne peut se séparer de Dieu. Le Diable réplique qu'elles peuvent devenir le principe d'un nouvel ordre quand elles ont assez de force pour continuer leur chemin. L'âme délivrée se diffuse; qui n'a pas déjà entendu la voix dans les roseaux? Ils montent encore plus haut, le ciel s'élargit, il paraît maintenant comme un immense dôme rempli d'une lumière blanche. Le Diable continue ses réflexions panthéistes et il rappelle au saint ce qu'il a souvent éprouvé en regardant un objet quelconque.

«L'intervalle de toi à l'objet tel qu'un abîme qui rapproche ses deux bords se resserrait de plus en plus si bien que disparaissait cette différence à cause de l'infini qui vous baignait tous deux à profondeur égale et un courant subtil passait de toi dans la matière, tandisque la vie des éléments te gagnait lentement comme une sève qui monte.»

Antoine: «C'est vrai, petit à petit, je m'en allais dans la verdure des prés, . . . et je ne savais plus où se trouvait mon âme tant elle était diffuse, universelle, épandue!»

Le Diable: «Fini, infini, âme, corps, forme, idée se tient, se confond, l'esprit s'approprie la matière, la matière accapare l'esprit, entre en lui, l'étouffe. N'y-a-t-il pas des existences inanimées, des statues qui rêvent et des paysages qui pensent... L'âme avec ses extensions n'aspire qu'à retourner en Dieu d'où elle est venue... Il n'y a pas deux infinis. Toutes les âmes sont pareilles, puisque la substance contient les modes et que les choses sont en Dieu, où est la différence essentielle qu'il y a entre les parties de ce tout, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit, le laid et le beau, le bien et le mal?»

Ils montent toujours plus haut, l'ermite voit les étoiles au-dessus de lui, et l'obscurité les envahit. «Est-ce le vide?» demande-t-il au Diable qui lui répond: «Non, car rien n'est pas. Le vide, au contraire, c'est l'Etre même dégagé de ses attributs!» Antoine voudrait savoir le but de l'univers, et le Diable explique que le but est en soi. Tout procède par causes, il y a toujours une cause primordiale et on ne peut pas séparer la création du créateur; Dieu existe en vertu de lui-même, mais il n'est pas libre. «Cependant, il punit les hommes», réplique le saint. «Ça se fait par les causes», dit le Diable.

Maintenant un sentiment de béatitude s'est emparé de l'ermite. La pensée de faire partie de Dieu et de se sentir substance le met au comble de la joie. Le Diable arrête son vol, l'ermite le lâche et se tient tout seul dans l'air, il est sans peur dans l'espace immense. Alors le Diable se transforme et devient beau. «Toutes tes perceptions sont en toi», reprend le Diable. «Qui te dit que les choses sont?

si ton œil te trompait, si tout n'était qu'un rêve?» »Mais toi, tu es!», s'écrie Antoine; il veut se jeter dans les bras du Diable. En faisant ce mouvement, il touche à son chapelet et tombe à terre. Lorsqu'il se réveille, il se retrouve devant sa cabane. Les yeux de son cochon brillent dans l'obscurité. L'ermite se sent misérable et brisé. Il voudrait dormir, mais le Diable et la Luxure s'approchent encore. Cette dernière disparaît lorsqu'Antoine, du pied, la frappe au visage. Maintenant il voudrait travailler, mais il finit par ne plus savoir ce qu'il veut. Un dégoût extrême de la vie se répand dans son cœur qui fut toujours sec et sans tendresse. A-t-il en vérité jamais aimé Dieu? Pendant que le ciel commence à blanchir, Antoine frappe sa nuque contre la muraille en comptant: un, deux, trois, etc. La violence de ses sensations le remplit de fureur. Comme lui, le cochon est fatigué de cette existence, il préférerait être étalé comme jambon chez un charcutier.

Bientôt un crépuscule verdâtre s'étend à l'horizon; le brouillard tombe. A ce moment apparaît un squelette enveloppé dans un grand suaire, sans nez, avec une bière sous le bras. C'est la Mort qui veut s'emparer de l'ermite. Elle lui promet l'anéantissement complet s'il consent à aller avec elle. «Donne-moi la main, le doigt seulement, la pointe de l'ongle.» Mais Antoine hésite en réfléchissant. Il craint de ne changer que d'existence et de ne pas trouver le repos désiré. «Je suis la consolation . . . la paix, l'immuable vide, la connaissance suprême!» Cette dernière promesse lui fait tendre la main vers la Mort, mais à ce moment la Luxure reparaît. Elle

dispute le saint à la Mort, finit par se fatiguer et passe son bras autour du cou de sa rivale; toutes deux se promènent ainsi d'un côté à l'autre, tandis que le Diable retient son rire. A la fin, la Luxure se jette sur l'ermite, mais la Mort la retient par sa robe. Les pages suivantes du manuscrit, à partir de 429—432, manquent. A la page 433 commence le grand défilé des Dieux. La Mort, qui, par conséquent, doit être restée sur la scène, chasse maintenant à coups de fouet les apparitions l'une après l'autre. Nous nous rappelons qu'elle avait déjà dans *le Chant de la mort* un rôle semblable vis-à-vis de Néron. Le défilé commence par le passage des idoles des temps primitifs qui passent sur des traîneaux en bégayant. Puis les cinq idoles d'avant le déluge, la grande idole de Sérandip et d'autres, plus tard les dieux des Indes, les 300 idoles des Arabes. De même, les dieux du Nord qui soufflent dans leurs doigts, passent avec des nez bleuis par le froid. Tous se rappellent avec regret les temps antérieurs où ils étaient ceux qu'on adorait. Zoroastre cherchant ses fils est remplacé par Apis qui raconte l'histoire d'Isis, laquelle cherche en pleurant les membres de son mari. Il décrit l'Egypte déserte: « J'ai vu le Sphinx qui fuyait, il galopait comme un chacal ». Il s'en va boitant et mugissant. Puis paraissent à la file trois couples de Dieux, Uranus avec la Terre, Saturne avec Rhéa, Jupiter avec Junon. Tous marquent, par des signes extérieurs, leur décadence. Ainsi se promène devant Jupiter un aigle qui relève avec son bec les plumes qui tombent de ses ailes. Le père des Dieux regarde d'un air triste sa coupe vide. « Quand l'Ambroisie défaille,

les Dieux s'éteignent!» dit-il. Il se rappelle avec amertume la majesté perdue de son empire écroulé, et vante l'habileté de Phidias qui l'a représenté si beau. Il lui a fallu céder le prestige à des Dieux pâles, Dieux de douleur. Minerve arrive chancelante et puis Mars avec des mains blanches, non maculées de sang. Tous sont chassés par le fouet de la Mort. Cérès, avec son flambeau éteint, regrette Proserpine. Neptune se plaint d'être retenu par des digues. Hercule arrive essoufflé, il exalte ses œuvres prodigieuses. Tous disparaissent dès que la Mort a frappé avec son fouet. Alors apparaît un noir catafalque supportant un lit de parade où l'on distingue une figure d'homme avec un masque sur le visage; des femmes en pleurs l'entourent. Cette vision toute semblable se trouve à la page 205 de l'édition définitive. Puis vient dans notre rédaction la scène de la page 200 de l'édition definitive. Des paysans amènent un âne en grand appareil et se mettent à danser tous ensemble follement. Les hommes sont vêtus d'habits de femmes et les femmes d'habits d'hommes; tout s'évanouit. Antoine regarde haletant les visions qui se renouvellent sans cesse. La Mort qui s'est déjà plainte d'avoir le bras rompu refait un nœud à la mèche de son fouet. L'horizon frémit, tout paraît se courber, de nouvelles troupes, un vrai flot d'êtres semblent surgir de toutes parts. La Mort brièvement les nomme. Seule Diane d'Ephèse nous est décrite en détail (comparez p. 198 E. D.). Puis des Faunes passent en dansant et on entend des sons ravissants: voilà Apollon qui s'approche, couronné de lauriers, chantant l'harmonie de l'univers. Mais tout à coup sa voix s'enroue et les cordes de sa

lyre se rompent. La Mort le chasse, non sans regret. Bacchus arrive sur un char, entouré d'un chœur de Ménades et de Satyres qui poussent des cris de joie à son adresse. Après lui les Muses, enveloppées de manteaux noirs, la tête basse, expriment leur douleur dans la plainte suivante:

«Autrefois, quelque chose qui n'est plus palpitait dans l'air sur les races juvéniles. Elles avaient la poitrine carrée, de nobles attitudes. Le soldat, le marchand, la fille de joie et l'affranchi, avec l'argent de leur métier, ont payé les beaux-arts. Et l'atelier de l'artiste comme le lupanar de toutes les prostitutions de l'esprit s'est ouvert pour recevoir la foule, se plier à ses commodités et la divertir un peu. Art des temps antiques au feuillage toujours jeune qui pompais la sève dans les entrailles de la terre et balançais dans un ciel bleu ta cime pyramidale, toi dont l'écorce était rude, les rameaux nombreux, l'ombrage immense et qui désaltérais les peuples d'élection avec les fruits vermeils arrachés par les forts! Une nuée de hannetons s'est abattue sur tes feuilles, on t'a fendu en morceaux, on t'a scié en planches, on t'a réduit en poudre, et ce qui reste de ta verdure est brouté par les ânes!»

Les Muses cèdent la place à Venus; elle pousse un cri d'effroi et recule épouvantée en apercevant la Luxure. Quand elle a disparu, on entend sangloter quelqu'un; c'est Cupidon qui arrive, maigre, misérable, sans carquois ni flèches. La Luxure et le Diable se mettent à rire à sa vue. Il se plaint d'avoir perdu sa Psyché et il est triste parce que personne ne veut plus de lui, tous les cœurs étant maintenant à Plutus. Quand la Mort le frappe avec son fouet, le petit veut

se cacher sous la robe de la Luxure, mais elle le repousse aussi. De même, les Lares sont condamnés à l'anéantissement; la Mort est maintenant fatiguée de sa rude besogne. Pendant qu'il s'essuie le front, le regard de l'ermite reste suspendu immobile à l'horizon, d'où arrive, bleuâtre et léger comme une bulle de savon, le Dieu nain Crépitus (p. 241 E. D.). Puis un effroyable coup de tonnere retentit. La Mort laisse échapper son fouet, le Diable recule en frissonnant. Antoine tombe la face contre terre. Une voix terrible se fait entendre, c'est celle de Jéhovah, le dieu jaloux (p. 243 E. D.). Il se plaint à la fin de son discours du Dieu de Nazareth, avec lequel il doit partager maintenant tous les honneurs. La disparition de Jéhovah est suivie d'un silence terrible. La Mort bâille, Antoine repose sur le dos, secoué de temps en temps par de grands sanglots. Le Diable lui crie à l'oreille d'une voix terrible: «Ils sont passés». Antoine ne bouge pas, et le Diable le croit déjà mort. Enfin l'ermite se relève et tout à coup la Logique survient et lui chuchote: «Eh bien .... puis qu'ils sont passés, les Dieux». Mais Antoine, râlant d'angoisse, lui jette de toutes ses forces une pierre et se met à prier. Le Diable lui crie: «Ils sont finis, ton Dieu finira aussi», et il ajoute que seules la Luxure et la Mort resteront. Les autres Péchés surviennent en sursaut, eux aussi veulent durer éternellement. Mais Antoine se remet peu à peu et reprend confiance en priant chaudement. Il est encore constamment interrompu par le Diable, mais il sent pendant la prière comme quelque chose d'infiniment suave qui se répand en son cœur, et peu à peu il devient plus calme. En

attendant, la nuit a disparu et un rayon de soleil perce les nuages. Le cochon s'éveille et se réjouit de la chaleur du jour qui commence. Antoine ne cesse pas de prier, pendant que le Diable lui crie à l'oreille. Il saura procréer l'Antéchrist qui, lui aussi, naîtra d'une vierge, viendra à Jérusalem et fera peu à peu la conquête du monde. Il fera des miracles, il marchera sur la mer et dira de lui-même: «Je suis le Messie». Des crimes nouveaux naîtront avec les voluptés d'un autre monde, l'enfer se propagera sur la terre et le nom de Dieu disparaîtra de sa surface. Tous les Péchés secondent le Diable par leurs cris et leurs hurlements. Mais l'ermite sent que la grâce de Dieu se répand sur lui, et c'est pourquoi il n'a plus peur. Il promet à la vierge de reconstruire l'église que le Diable a détruite. La Mort désire toucher le saint, mais le Diable l'en empêche parce qu'il n'est pas en état de péché et serait alors perdu pour l'enfer. Le jour approche de plus en plus, le Diable est forcé de s'éloigner. Antoine remercie Dieu de sa délivrance, mais encore une fois le Diable revient et crie à l'ermite que le véritable enfer est dans sa poitrine et les péchés dans son cœur. Pendant que le rire des démons s'éloigne, se perd dans l'espace, Antoine continue sa prière. Ainsi finit la *Tentation de Saint Antoine.*

Après avoir pris connaissance du contenu de l'œuvre, nous croyons nécessaire de jeter un coup d'œil sur les circonstances de la vie de l'écrivain avant, pendant et après cette première rédaction.

A partir de 1843, époque à laquelle Flaubert

fut atteint d'une maladie nerveuse, il vécut à la maison paternelle, d'abord à Rouen et plus tard à Croisset près de Rouen où la famille possédait une propriété sur les bords de la Seine. Nous avons déjà mentionné les deuils cruels subis par l'écrivain peu avant qu'il se mît à la *Tentation*. Les sentiments intimes de son cœur devaient assombrir son caractère et les côtés mélancoliques de son tempérament s'en accrurent d'autant. Son commerce avec ses semblables ne dépassait pas d'étroites limites: sa mère, avec laquelle il vivait, son frère aîné Achille qui avait succédé à son père comme chirurgien en chef à l'Hôtel-Dieu de Rouen, et enfin le poète Louis Bouilhet, l'intime ami, le confident et le conseiller de tous les projets littéraires. De temps en temps, Flaubert recevait la visite d'un ami de jeunesse. Ainsi, Maxime Du Camp passait quelques semaines chez lui au mois de février 1849, pendant que Flaubert était plongé dans l'exécution de son œuvre. Du Camp rêvait un voyage en Orient, et comme les désirs de Flaubert se tournaient depuis longtemps vers ce pays, il obtint le consentement de sa mère pour participer à ce voyage. Mais il ne voulait pas partir sans avoir achevé sa *Tentation*. Cette ferme décision retardait le départ de quelques mois. Maxime Du Camp était obligé de prendre patience jusqu'au mois de septembre 1849, un billet de son ami l'appelle alors à Croisset. L'œuvre était terminée, prête à subir la critique des amis. Ni Bouilhet ni Du Camp n'avaient la moindre notion de la manière dont Flaubert avait envisagé son sujet. Mais tous deux avaient fait leurs conjectures sur ce qu'elle devait être et furent grandement surpris de

la trouver toute autre. La lecture commença et dura, comme le raconte Du Camp, trente-deux heures. Avant d'en entendre la dernière partie, les amis délibérèrent à part et décidèrent de lui dire la vérité absolue sur l'impression qu'ils ressentaient de son œuvre. Et lorsque les 541 pages furent finies, leur patience à bout, leur attente trompée, ils lui donnèrent le conseil de jeter au feu le manuscrit sans jamais plus y penser. Ils se croyaient obligés à cette franchise parce qu'il s'agissait de l'avenir littéraire d'un ami plein de talent qu'ils pouvaient, comme ils le croyaient, sauver ainsi. Le jugement fut un rude coup pour Flaubert qui attendait beaucoup de cette œuvre. Mais il finit par se convaincre que ses juges avaient raison en reprochant à l'ouvrage les longues périodes de rhétorique et le caractère vague et indécis du milieu. Donc, l'écrivain se résigna, bien qu'avec hésitation et amertume. Il mit la *Tentation* de côté. Cette critique eut encore un autre résultat. Ceci se passait quelques jours après. Les trois amis étaient assis au jardin, un peu sombres, lorsque Bouilhet se mit à dire: «Pourquoi n'écrirais-tu pas l'histoire de Delaunay?» C'était un événement tragique qui s'était passé, quelque temps avant, dans les environs de Rouen. Flaubert saisit cette idée avec empressement, et il en sortit plus tard *Madame Bovary*. Maxime Du Camp n'oublie pas de mettre encore, à propos de cela, en évidence, que ce sont eux qui ont dirigé ainsi le talent de Flaubert dans sa vraie voie et que c'est par conséquent à eux que le monde doit le chef-d'œuvre de leur ami.

A la fin du mois d'octobre, Flaubert et Du

Camp partirent pour l'Orient; ils débarquèrent le 15 septembre à Alexandrie et continuèrent leur voyage jusqu'au Caire; ils s'y arrêtèrent longtemps pour faire des excursions dans les environs. Ainsi Flaubert allait donc voir de ses propres yeux l'Orient tant rêvé et tant désiré, l'Orient plein des débris des anciennes civilisations. Il se trouvait dans le milieu même de sa *Tentation*, qu'il avait cherché, si peu de temps auparavant, à reconstruire par la force de son imagination et de sa culture. Certes, tout ce qu'il voyait à chaque pas, était de nature à faire revivre le souvenir de son saint. Aussi ne désespérait-il plus tout à fait de lui. Il a l'espoir que peut-être ses amis se sont trompés dans leur jugement. Il compare sans relâche les impressions présentes avec les conceptions qu'il avait de l'Orient avant son voyage et le rapport de ses idées de jadis avec celles d'à présent se traduit par les paroles suivantes: « J'ai trouvé dessiné nettement ce qui pour moi était brumeux. Le fait a fait place au pressentiment, si bien que c'est souvent comme si je retrouvais tout à coup de vieux rêves oubliés ».

Le voyage se continua jusqu'en février 1850 sur le Nil et dans l'intérieur de l'Égypte, puis, passant par la Syrie, la Palestine, Constantinople, la Grèce et l'Italie, Flaubert et Du Camp atteignirent Paris en mai 1851.

Peu après son retour, Flaubert se mit à son roman de *Madame Bovary*, dont l'exécution demanda toutes ses forces jusqu'en 1856. Puis il essaya une refonte de la *Tentation*. Le manuscrit de cette rédaction porte la date: « Automne 1856 ». En outre même titre et même devise qu'à la pre-

mière rédaction. Également comme dans la première rédaction et comme du reste dans tous les manuscrits de Flaubert dont nous avons pris connaissance, cet ouvrage écrit sur des feuilles simples in-folio couvertes d'écriture d'un côté seulement. En somme, nous n'avons ici vraiment qu'une copie très condensée de la première rédaction. La concentration du sujet est palpable déjà extérieurement rien qu'à la diminution du volume du manuscrit. Car il ne contient que 193 pages et représente la moitié environ de la première rédaction. En effet, n'est-il pas étrange que Flaubert, après avoir vu l'Orient, ne se mette pas à refaire complètement son œuvre, et qu'il ne cherche pas à profiter de ses impressions de voyage pour rendre le milieu plus exact. Rien de tout cela ne transpire dans la rédaction de 1856. L'écrivain se borne à faire la coupure des longueurs de rhétorique, à souligner et à mettre en lumière le fond de certaines scènes. Ainsi, la scène dans les espaces subit des changements, le dialogue du Diable et du saint a plus de suite dans les rapports des idées. Quant au fond du poème et à toute la mise en scène, cette rédaction ne diffère guère de la première; c'est le même plan et les visions y apparaissent dans le même ordre, de sorte que l'ouvrage se partage encore en trois grandes parties.

Comme Flaubert se mit au mois de septembre 1856 à écrire *Salammbô*, il ne s'occupa plus que de temps en temps de son saint et il en résulta naturellement qu'il ne put faire de grands changements à cette œuvre. Aussi cette fois encore il s'abstient de la faire paraître. L'écrivain lui-même attribue

la raison de son peu d'empressement à la publier à l'expérience fâcheuse faite avec *Madame Bovary*, aux ennuis du procès et aux désagréments qui en résultaient pour lui. Mais peut-être la pensée que la *Tentation*, malgré ses retouches, ne pourrait pas encore soutenir la comparaison avec son premier roman publié le retenait-elle également.

La *Tentation* est donc de nouveau mise de côté pour longtemps. Flaubert termine *Salammbô*, ce qui le retient jusqu'en 1862. Puis il se mit à *l'Éducation sentimentale* qui paraît en 1869. C'était un besoin pour lui de s'occuper tour à tour d'un sujet antique et d'un sujet moderne; ainsi, après l'exécution de ce dernier roman, naît en lui le désir de se jeter dans l'antiquité. Alors sa vieille passion pour saint Antoine vient juste à propos. La lettre, adressée à George Sand, où il parle pour la première fois de la reprise de cette œuvre de jeunesse, exprime des anxiétés sur la santé de Bouilhet. Et la mort subitement survenue de l'ami prouve que ces craintes n'étaient pas vaines. C'était un coup doublement terrible pour Flaubert parce qu'il y perdait en même temps un ami intime et un confident artistique.

Car Louis Bouilhet était le seul qui eût sur son travail une réelle influence. Pas une ligne des trois grands romans publiés jusqu'alors n'avait été imprimée sans qu'il l'eût sanctionnée. Aussi Flaubert fut-il d'abord inconsolable: «A quoi bon écrire maintenant qu'il n'est plus là. C'est fini, les bonnes gueulades, les enthousiasmes en commun, les œuvres futures rêvées ensemble», écrit-il dans sa douleur. Le soin donné à la succession littéraire de son ami, la

peine qu'il prit à faire représenter sa pièce *Mademoiselle Aissé*, la publication des *dernières Chansons*, pour lesquelles il écrivit une si touchante et remarquable préface, en un mot tant d'affaires à la fois l'empêchèrent de continuer son travail personnel, et la *Tentation* fut pour le moment mise de côté. Puis sa mère vieillissait considérablement et le chagrin qu'il en éprouvait arrêtait son travail. La mort faisait des vides dans le cercle de ses amis; Sainte-Beuve, Jules Duplan et Jules de Goncourt étaient enlevés successivement, et Flaubert se sentait de plus en plus seul, il était triste et mal disposé. En somme, l'heure n'était pas favorable au pauvre *Saint Antoine*. Cependant, il cherche à se ressaisir et à reprendre courage. Le 2 juillet 1870 il annonce à George Sand à laquelle le liait une grande amitié pendant les dernières années de sa vie, la décision de se mettre bientôt à la *Tentation*. Quelques jours plus tard, déjà en plein travail, il écrit en parlant de l'œuvre à Mlle Leroyer de Chantepie: «Je ne suis pas près de l'avoir fini. C'est une besogne qui me demandera bien deux ans.» Car maintenant c'est une refonte complète qu'il a en vue. Mais alors survient la guerre au moment où il est en plein travail. Et tout l'effort dépensé pour arriver à ce point est de nouveau détruit. Car une période pleine d'agitation va commencer pour le visionnaire et l'anachorète de Croisset. Il est forcé de quitter sa maison de campagne qui est occupée par les Allemands, et de se rendre près de sa mère à Rouen. Au mois de mars 1871, il fait une visite à la Princesse Mathilde à Bruxelles et passe après quelque temps chez sa nièce, à Neuville, attendant

la réinstallation de sa maison de Croisset. Le 31 mars 1871 il écrit à George Sand son intention de retourner à Croisset où il veut tâcher d'oublier ses chagrins en s'occupant de la *Tentation* qui avait dû être délaissée pendant ces longs mois. A sa grande joie, il trouve sa maison intacte, il éprouve une certaine reconnaissance vis-à-vis des Prussiens de ce qu'ils lui ont laissé ses volumineuses notes sur *Saint Antoine*. Plus que jamais, l'écrivain avait besoin de chercher la consolation dans l'art, car la guerre avait été pour lui une source de chagrins et d'amertumes; il souffre maintenant, plus encore peut-être, de la bêtise que témoignent ses compatriotes dans leur politique sectaire. C'est pourquoi la pensée de publier lui devient de plus en plus étrangère et il veut écrire désormais pour sa propre satisfaction. Pendant l'été de 1871, il passe quelque temps à Paris pour étudier les réligions de l'Inde et de la Perse, les livres spéciaux lui manquant à Rouen. Le 14 novembre, la partie mythologique, c'est-à-dire les visions des Dieux, est terminée. Déjà l'œuvre semble toucher à sa fin prochaine. Mais encore une fois l'ermite, si accoutumé à attendre, doit prendre patience. Ce n'est que maintenant qu'il peut terminer les affaires de la succession de Bouilhet interrompues par la guerre. Flaubert dirige lui-même les répétitions *d'Aissé* et fait imprimer le volume de vers laissé par son ami. Au commencement de 1872 ayant terminé tout ce qui regarde la mémoire de Bouilhet, il se remet enfin à la *Tentation* et, cette fois, la mène à bonne fin. Ce qu'il en avait écrit déjà, il le lit à Tourgueneff comme il fera plus tard de l'ouvrage terminé. Par-ci par-là le

romancier russe donne un conseil qui est suivi par l'écrivain français. Flaubert fait des recherches dans des auteurs du moyen âge pour trouver les modèles de ses bêtes fantastiques; dans le même but il visite les musées et y étudie les antiquités afin de se remplir d'impressions baroques. Maurice Sand cherche à l'aider en lui faisant des dessins d'animaux grotesques. Ces dessins sont conservés dans le dossier de notes concernant la *Tentation*. De plus, on trouve dans ce dossier la liste de tous les ouvrages lus par Flaubert en vue de cette dernière rédaction, du commencement de juillet 1870 jusqu'au 26 juin 1872, ils sont au nombre d'environ 150.

Au cours d'avril 1872, la mort lui arrache sa mère et il écrit le 5 juin à Mlle Leroyer de Chantepie: «Au milieu de mes chagrins, j'achève mon saint Antoine. C'est l'œuvre de toute ma vie, puisque la première idée m'en est venue en 1845 à Gênes, devant un tableau de Breughel, et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes.» Au mois de juillet l'artiste, jamais content, ajoute encore quelques petites corrections et fait subir aux scènes finales quelques changements. Les bêtes fantastiques prennent des formes plus précises, et la vision finale, celle des Vertus théologales qui dans cette dernière rédaction ne paraissaient qu'à cet endroit, est remplacée par l'apparition du Seigneur dans le soleil levant.

Il existe un manuscrit de 136 pages qui, sans date très incomplet, nous représente l'état de l'avant-dernière rédaction. Abstraction faite de quelques petites différences dont nous allons faire mention tout à l'heure, il se confond avec l'édition définitive.

Ces différences essentielles sont deux réductions dans l'apparition des trois Vertus théologales abandonnées dans l'édition définitive. Après le cri du saint il y a le passage suivant: « Mais le jour enfin paraît, et comme les rideaux d'un tabernacle qu'on relève, des nuages d'or s'enroulent à larges volutes, découvrant l'azur du ciel. Les trois Vertus théologales, la Foi, l'Espérance et la Charité s'y tiennent au milieu, debout, et de leurs pieds partent trois rayons de lumière, trois gloires mystiques qui s'abaissent jusqu'au cœur de saint Antoine. Il fait le signe de la croix, et la tentation est finie. »

Cette fin fut également remplacée par une autre, de sorte que les Vertus perdirent leur place déjà si écourtée. Mais une vision différente se trouve dans le manuscrit de 136 pages qui n'a pas passé dans l'édition définitive. A la page 113 nous rencontrons une scène que nous pouvons résumer de la manière suivante: Antoine aperçoit une ville et dans la foule, courbé sous le fardeau de la croix, Jésus. Son regard suppliant n'est remarqué de personne, on n'a pas de temps pour lui. Il chancelle et tombe à genoux et sa chute provoque un rassemblement de toutes les nations autour de lui. Tous le maudissent, son agonie pèse sur eux trop longtemps. Il reste couché dans la boue de la rue et les pâles rayons d'un soleil d'hiver rencontrent ses yeux mourants pendant que la vie autour de lui reprend son cours. Cette scène faisant songer à la manière dont certains peintres réalistes traitent les sujets bibliques devait être le dernier tableau du défilé des Dieux.

Voici écrit de la main de Flaubert le plan de la dernière rédaction. Nous le transcrivons textuellement:

I. Paysage, contour du soleil, cabane du saint, figure de saint Antoine. Montagne.
II. Les visions des sept péchés capitaux.
III. La science.
IV. Les hérésiarques.
V. Les Dieux.
VI. Tentation métaphysique, le diable.
VII. La Mort.
VIII. La Mort et la Luxure, le néant et la vie.
IX. Le Sphynx et la Chimère. Les animaux, la nature.
X. L'aube paraît, les vertus théologales».

Nous voyons à l'instant que ce plan correspond au manuscrit de 136 pages, la vision des trois Vertus y étant contenue. De plus il diffère de l'édition définitive en ce que cette dernière n'a que sept chapitres. Le manuscrit de l'édition définitive porte les dates suivantes: « Juillet 1870 — 26 juin 1872. » Les mêmes dates se trouvent sur la couverture d'une copie de ce manuscrit faite d'une autre main. On y voit encore une fois de petites corrections et changements de la main de Flaubert. Ce n'est que cette copie corrigée qui nous représente le texte de l'édition publié.

Toute idée théâtrale a disparu. Parcourons le contenu de ces sept chapitres pour y découvrir la part des éléments anciens et nouveaux dont il est composé. La donnée générale est la même, mais le milieu est dessiné avec plus d'ampleur, de sûreté et d'exactitude, de sorte qu'aucune partie de l'œuvre ne reste dans le vague, mais, au contraire, chacune est assise sur de fortes bases. Le tout est admirablement charpenté. Le commencement nous décrit

un merveilleux paysage: la demeure de l'ermite Antoine sur une montagne de la Thébaïde en Égypte, pendant que le soleil se couche, au fond le désert et les montagnes libyennes enveloppées dans une vapeur violette. Le portrait du saint est dessiné en quelques lignes. Puis suit un long monologne qui, semblable aux rédactions antérieures, nous fait connaître son mécontentement et sa misérable vie; ensuite viennent les souvenirs de la maison paternelle et de sa fiancée. Il se rappelle son séjour dans le tombeau d'un Pharaon, où il a déjà entendu des voix pendant la nuit, et sa fuite à la mer rouge où il a vu des démons. Puis le souvenir de son vieux maître Didyme, des hérétiques d'Alexandrie, de son ancien disciple Hilarion. Tout ce premier chapitre est nouvellement écrit, en profitant pourtant des anciens éléments. Ainsi lorsque l'ermite exprime l'envie qu'il porte aux oiseaux voltigeant dans l'air et lorsqu'il se remémore les autres professions qui auraient pu être siennes, nous retrouvous les mêmes passages qui ont servi d'arguments à l'œuvre dans la première rédaction; mais la lecture de la Bible qui, de concert avec les souvenirs, prépare les visions futures, est nouvelle ici, de même l'entrée des premières visions fugitives. Nous connaissons les voix dans les airs de la première rédaction, mais leurs paroles ont été complètement changées. En somme, ce premier chapitre est, bien qu'écrit avec les anciens éléments, nouveau sous le rapport de la forme. Le second chapitre nous montre en premier lieu la vision du Diable et des sept Péchés capitaux. Nous savons que tous tenaient un rôle important dans la première rédaction. Ce rôle le devient moins.

Aussi l'apparition extérieure des démons a-t-elle complètement changé. Dans la tentation matérielle qui suit, seule la scène de la coupe est ancienne. Le carnage des moines est nouveau, de même la vision de l'empereur. Puis vient Nabuchodonosor et voilà pour la premiere fois un passage de la première rédaction maintenu tout au long et assez fidèlement. Ici se place la flagellation du saint et la vision de la reine de Saba, apparition dont la forme est très semblable à l'ancienne. Le chapitre III contient d'abord la vision d'Hilarion qui a remplacé l'ancienne Science et l'ancienne Logique à la fois. Bien des sujets qui se trouvaient dans les discours de ces deux personnages allégoriques reviennent dans les paroles du disciple. Le IVe chapitre qui nous présente le cortège des Hérésies contient au commencement quelques anciens passages, mais dans son ensemble tout est nouveau. Ce n'est que Maximilla et Priscilla qui représentent les éléments de la première rédaction. Le Gymnosophiste est nouveau, tandis que la vision de Simon le magicien et d'Hélène reproduit assez fidèlement l'ancien texte jusqu'à la page 37. Les discours de Simon sont nouveaux. Puis suit la longue scène entre Damis, Apollonius et le saint. Elle était contenue d'une manière plus détaillée encore, dans le manuscrit de 48/49. Bien des pages donnent le texte même du premier manuscrit. Le chapitre V dans lequel Hilarion explique à son ancien maître le défilé des Dieux, contient dans Bouddha, Oannès et Ormuz des passages tout nouveaux. Seule, la Diane d'Ephèse se rapporte plus exactement à l'ancienne vision. Cybèle et Atys sont nouveaux, tandis que la vision du cadavre étendu

sur le lit de parade, nous est déjà connue. Les paroles qu'Isis prononce l'étaient auparavant par Apis; quelques phrases se sont littéralement conservées, exemple: «Égypte, Égypte! tes grands dieux immobiles ont les épaules blanchies par la fiente des oiseaux.» L'Olympe est une refonte complète, les portraits des Dieux sont dessinés autrement. Par-ci par-là nous retrouvons dans leurs discours, surtout chez Jupiter, les anciennes paroles. Le discours du dieu Crépitus est resté textuellement et celui de Jéhovah à quelques coupures près. Au Ve chapitre se trouve, précédant le voyage dans les airs, une conversation du Diable et du saint entièrement neuve. L'entretien qui se passe dans les nues est nouveau sous le rapport de la forme bien que les idées spinozistes se soient transformées. En somme, c'est plus concis, mais nous regrettons que des passages intéressants aient dû être sacrifiés. Au commencement du chapitre VII le monologue est nouveau, de même les apparitions de la vieille et de la jeune femme. Mais dans les visions qui en émanent, c'est-a-dire dans le conflit de la Mort et de la Luxure, nous retrouvons des éléments très anciens qui remontent même jusqu'à *Smarh*, bien que leur forme soit ici nouvelle. L'entretien du Sphynx et de la Chimère est tiré en grande partie textuellement du manuscrit de 48/49. De même, nous connaissons de la première rédaction les êtres fantastiques et les animaux fabuleux, seulement présentés différemment. Les animaux de la mer et le cri de joie de saint Antoine sont un peu changés, mais existaient déjà. Quant à la vision de la face du Seigneur c'est un motif qui a été ajouté à la dernière heure.

Comme nous venons de le voir, nous sommes cette fois en présence d'une refonte complète de l'œuvre. La fin de la seconde partie de la première rédaction devient la fin de l'œuvre définitive, tandis que les parties principales telles que le voyage dans les airs, le défilé des Dieux, lesquelles se trouvaient dans la troisième partie de la rédaction 48/49, précèdent cette fin. Les sujets que nous avons indiqués comme ayant passé de la première dans la dernière rédaction, sont groupés selon un plan nouveau. Les trois Vertus ont complètement disparu. Le Diable et les Péchés ont perdu énormément de leur importance, le cochon a disparu, et la scène a changé en ce qu'il n'y a plus de chapelle ni d'image de la sainte Vierge. De même, il n'est plus question de la fin du premier manuscrit, c'est-a-dire des menaces du Diable qui annonçait l'Antéchrist et de la venue de la grâce qui inondait l'âme du saint. En cette forme tant revue et travaillée, cette œuvre dont l'enfantement fut si pénible à Flaubert, était enfin arrivée à lui plaire suffisamment pour qu'il la jugeât viable et qu'il se décidât à la présenter au public.

Cependant il laissa encore quelque temps s'écouler avant de la publier. Il recherchait de moins en moins l'opinion du vulgaire, détestait de plus en plus les démêlés avec les éditeurs et était persuadé de l'indifférence du public pour les choses littéraires. Ce sentiment était dû en grande partie à la désillusion que lui avait fait éprouver le peu de succès des œuvres laissées par Bouilhet. Heureusement, des temps meilleurs revinrent et l'amertume passa. Flaubert, fâché avec Michel Lévy, avait maintenant pour éditeur Charpentier, et, le 12 décembre 1873, anni-

versaire de sa naissance, il écrit à Mme Roger des Genettes: « Charpentier prend demain *Saint Antoine*, lequel paraîtra après le *Quatre-vingt-treize* du père Hugo. Je quitte ce vieux compagnon avec tristesse. Cependant, il faut faire une fin. »

Au printemps de 1874, l'œuvre, attendue depuis si longtemps, parut. Les intimes comme Tourgenieff, George Sand, etc. la connaissaient déjà. Les critiques ne tardèrent pas à paraître; elles étaient en partie défavorables. Flaubert crut y voir des attaques personnelles. « Ce qui m'étonne », écrit-il à George Sand, « c'est qu'il y a sous plusieurs de ces critiques une haine contre moi, contre mon individu, un parti-pris de dénigrement dont je cherche la cause. » Ainsi son enfant préféré lui apportait encore une dernière blessure.

Dans la partie précédente de notre travail, nous avons écrit l'histoire de la *Tentation de Saint Antoine*, en étudiant, depuis son origine jusqu'à sa cristallisation définitive dans l'imagination du poète, les raisons et les faits qui ont concouru à sa formation. Nous n'avons rien omis et nous avons soigneusement compulsé les textes. Le lecteur est donc à même de suivre non seulement la conception de l'auteur, mais encore de juger les circonstances de la vie de l'écrivain qui ont influencé son œuvre. Nous avons vu que l'auteur, malgré des déceptions amères et des obstacles incessants, reprend toujours son sujet avec fidélité: il est invinciblement entraîné vers « Saint Antoine ». Spectacle intéressant qui, du reste, est fréquent chez les grands artistes; ils subissent leur sujet presque involontairement. Cet état de dépendance en quelque sorte dans lequel ils sont comme malgré eux, suppose des rapports et des liens très intimes entre leur âme et leurs œuvres. Donc, observons quels sont ces rapports et nous verrons que la *Tentation* tient aux entrailles de Flaubert. En expliquant le profond intérêt que l'écrivain porte à son sujet, l'œuvre nous apparaîtra comme une confession, peut-être la plus personnelle qui ait été écrite par l'auteur. Nous verrons comme elle reflète le plus secret et le plus profond de son existence, comme elle devient l'expression de sa conception de la vie. A mesure que nous étudierons la formation de l'œuvre à travers les différentes rédactions, nous chercherons à démontrer l'évolution des principes esthétiques de l'auteur; nous essaierons d'apprécier *l'art* dans l'œuvre, en établissant notre critique sur l'idée fondamentale qui lui sert de base,

et enfin nous montrerons qu'on peut regarder la *Tentation* comme le symbole d'un conflit tragique de l'âme moderne, lequel conflit s'accentue dans celle de Flaubert avec une extrême intensité.

Pour trouver d'abord la raison dominante du profond intérêt que l'écrivain porte à son sujet, analysons ce que les différentes rédactions possèdent en commun. Alors il nous deviendra évident que le fond du sujet a pour raison trois motifs principaux: l'amour de l'Orient, l'amour de l'antiquité et attrait du mysticisme.

C'est de la culture de l'antique Orient que l'œuvre a surgi, elle la remplit. Cette culture se reflète dans les visions d'un rêveur qui en est pour ainsi dire le miroir, et ce rêveur est en même temps un anachorête, un contemplateur, un saint.

L'antique culture de l'Orient! Voilà une symphonie dont les accents bruyants remplissaient l'âme romantique de Flaubert. A sa seule évocation il sentait passer en lui des frissons de délices. Et, remarquons-le bien, il y a là un double sentiment ce qui augmente l'intensité du charme.

L'exotisme qui fut introduit dans la littérature française par Bernardin de Saint-Pierre et qui à travers Chateaubriand passa dans l'école romantique, prit chez Flaubert cette forme particulière d'un goût prononcé pour les milieux orientaux. Dès le collège Flaubert rêvait de l'Orient, son imagination lui peignait l'immensité du désert et faisait renaître à

ses yeux les grands palais en ruines; dans ses songes il entendait les cloches des chameaux. En quoi donc consiste précisément le charme que l'Orient exhale pour lui et dont il va s'ensorceler pendant son voyage avec Maxime Du Camp? Ce n'est pas seulement la splendeur de la contrée, les effets admirables et étranges de lumière et de couleur, bien que tout cela aussi fasse vibrer son âme de coloriste. La beauté de *Salammbô* ne repose-t-elle pas en grande partie sur l'élément descriptif? Mais plus encore que ce côté purement extérieur, c'est une impression profonde d'un lyrisme étrangement triste, un sentiment de douleur amère que fait naître en lui le caractère de l'Orient. « Ce que j'aime au contraire dans l'Orient c'est cette grandeur qui s'ignore et cette harmonie des choses disparates ». Et par-là il entend les yeux admirablement profonds des femmes qui sont pour lui en même temps tranquilles et vides comme le désert, les magnifiques têtes des hommes qui ne renferment pas la moindre pensée, et les broderies d'or rongées de vermine. En un mot, ce sont les contrastes très-forts, ce mélange d'éléments extrêmement différents qui se rencontrent, se lient, et finalement produisent un genre de grotesque tout particulier, saisissant et amer, dont il aimait à endolorir son âme. Mais notons-le bien, ce n'est pas seulement dans l'apparition extérieure de la vie orientale que se présente cet élément, mais aussi et peut-être plus encore dans sa culture intellectuelle et surtout religieuse telle que nous l'avons dans la *Tentation*.

Le fait que Flaubert ne décrit pas l'Orient de son époque, mais celui du quatrième siècle après

Jésus-Christ est la seconde raison de son attrait pour ce sujet. L'*analyseur* de l'âme moderne, le grand satirique de la vie bourgeoise de son temps, se sentit au fond de l'âme profondément écœuré par ces sujets qu'il ne traitait qu'en faisant abnégation de ses penchants. Car tout ce qui était actualité l'irritait et le remplissait de dégoût. En feuilletant sa correspondance on trouvera à peine un seul mot favorable aux temps modernes tandis qu'il regrette constamment la féodalité moyenageuse et adore la vie antique. « Je porte l'amour de l'antiquité dans mes entrailles », est un de ses mots caractéristiques, et le passé est pour lui d'autant plus beau, a d'autant plus d'attrait et de charme qu'il se perd dans les espaces éloignés du temps. Là, dans ces lieux qui sont tombés en poussière depuis des siècles, lui semble demeurer le bonheur. Un frisson étrange, dernier reflet de ce bonheur mort, le parcourt en entrant dans des châteaux jadis peuplés de grands seigneurs et de hautes dames. « C'est une curiosité irritante et séductrice, une envie rêveuse de savoir, comme on en a pour le passé inconnu d'une maîtresse.» Or, ce sont tout à fait des tentations que lui imposent les époques disparues, par ce désir de les faire renaître et revivre dans l'intensité de leur vie de jadis.

Il est clair que cette préférence des anciens temps et cette appréciation du passé au détriment de la vie moderne ne résulte pas d'un jugement de son esprit. C'est plutôt le tempérament romantique de Flaubert qui s'y exprime. Il se heurte contre la réalité environnante. Ce qui est prosaïque, dénué de lyrisme, le repousse et lui arrache des

mots tels que: « Les objets immédiats me semblent hideux ». Cette antipathie contre les choses se perd cependant dès qu'il les a plongées dans l'atmosphère de ses rêves. Mais ce procédé d'envelopper le monde exterieur dans le fluide des sentiments poétiques est difficile et pénible, et de temps en temps l'esprit de l'artiste se lasse des efforts auxquels l'obligent les sujets modernes. C'est alors qu'il se transporte dans les siècles passés. Le sévère historien qui est en Flaubert ne permettait jamais à son imagination un libre jeu; cependant dans ce recul où se mouvaient ses personnages, dans l'ambiance éloignée où il les plaçait il se sentait plus à l'aise, c'était comme un détachement de sa personnalité qui devenait une véritable délivrance pour sa force créatrice et le faisait plus facilement arriver à ce point de vue vis à vis de son œuvre qu'on appelle objectivité artistique.

Il nous reste maintenant à étudier la troisième raison qui détermina le choix ou sujet de la *Tentation*. Pourquoi cet intérêt pour un saint?

Flaubert, profondément sceptique, nous dépeint saint Antoine, saint Julien et saint Jean. « Je ne sors pas des saints », écrit-il, s'occupant de la dernière rédaction de la *Tentation*. Eh bien, cet intérêt qu'il porte au problème des saints et des moines, n'est certainement pas un intérêt religieux, mais un intérêt psychologique. Pour l'écrivain, les moines se rangent sous ce rapport avec les courtisanes: « Je n'ai jamais pu voir passer aux feux du gaz une de ces femmes décolletées sous la pluie sans un battement de cœur, de même que les robes de moines ». Un tel intérêt qui semble au premier abord purement

objectif et intellectuel a sa raison profonde; il trouve sa cause dans l'âme de Flaubert; cette tension de la pensée religieuse chez un moine, cette soif d'infini, toute cette atmosphère surchauffée d'idées et de sentiments dans laquelle se passe la vie d'un saint, tout cela exerce un charme extraordinaire sur Flaubert, parceque tout cela répond à ses propres tendances. Ne voyons-nous pas à quel degré l'auteur a sacrifié à ce besoin dans ses deux premiers romans? Mme Bovary a des accès de mysticisme après sa maladie et ses déceptions d'amour. Si, chez Emma, ce n'est qu'une période passagère, au contraire tout l'être de Salammbô repose sur un fond de mysticisme d'où découlent toutes ses actions. De même les deux premiers des *trois Contes* montrent clairement cette tendance. Dans *un Cœur simple* elle s'exprime surtout dans les visions de la vieille servante, tandisque la *Légende de Saint Julien* en est imprégnée du commencement jusqu'à la fin.

Nous pouvons, d'après une lettre qu'écrit Flaubert à Louis Bouilhet datée de Constantinople, voir qu'il méditait encore des œuvres dans lesquelles on eut retrouvé les mêmes aspirations. L'ébauche du plan de *la nuit de Don Juan* que Guy de Maupassant cite dans sa préface à la correspondance avec George Sand, en est l'expression la plus complète. C'est le même mélange d'amour céleste et d'amour terrestre, de sentiments mystiques et charnels dans le même personnage. Flaubert aimait ce contraste qu'il nous expose aussi dans l'état d'âme de son saint.

De même que ce besoin de mysticisme trouve un écho dans l'âme de Flaubert, de même l'orien-

tation de la vie des saints vers un idéal ascétique a-t-elle une analogie profonde avec l'énergie que cet artiste mettait à se donner tout entier à l'art. La manière dont il s'attelle chaque jour au travail et dont il l'achève malgré les difficultés qu'il se crée à lui-même par la hauteur de son idéal artistique, ne ressemble-t-elle pas à celle du moine qui reprend chaque jour sa prière et son ascétisme? Et semblable encore au saint qui ne réalise jamais pour lui la perfection à laquelle il tend, Flaubert n'était jamais satisfait de l'expression de sa pensée. Par-dessus tout, nous avons ici le fanatisme d'une grande âme remplie de fougue et d'énergie gigantesque comme la pensée religieuse en créa aux premiers siècles chrétiens. Nous retrouvons cette même disposition d'âme dans cet artiste, seulement avec une substitution de l'objet d'adoration. Ce n'est plus la religion qui demande le sacrifice de la vie, mais c'est l'art auquel tout doit être subordonné. Chose étrange, ce fanatisme de l'art engendre des conséquences semblables à celles que le fanatisme religieux avait pour ses adeptes. Tel le saint fuit la vie du monde et coupe les liens qui le rattachent aux hommes pour se vouer dans la solitude sans interruption à la pensée divine; tel Flaubert, en se donnant à l'art seul, doit se retirer de plus en plus dans son isolement de Croisset et renoncer à la vie mondaine. Et lorsque, par plaisanterie, un de ses correspondants l'appelle anachorète, il répond: « Me traiter d'anachorète est peut-être une comparaison plus juste que vous ne croyez. »

Mais le saint que Flaubert nous dépeint dans son Antoine n'est pas seulement un ascète retiré

du monde, c'est encore un rêveur, un visionnaire. La seule occupation pratique de sa vie est celle de faire des corbeilles et des nattes, et comme il a tranché toute relation avec le monde, son existence ne trouve son expression que dans le commerce avec lui-même, c'est-à-dire dans la pensée et dans l'imagination. Toute occasion lui manque d'exercer son énergie, sa volonté, sa force créatrice à des objets concrets. Ce sont les forces purement cérébrales de l'homme qui sont seules mises en jeu. C'est une existence purement intérieure, une vie consistant en pensées et en souvenirs que mêne le saint. Songes après songes traversent son âme, le passé renaît dans l'imagination et se mêle au rêve, les deux éléments se réunissent et aboutissent à la vision. Or, cet excès de la vie cérébrale a miné son système nerveux et ce ne sont plus des rêves subis volontairement chez le saint, les images de son imagination ne sont plus sous la domination de sa volonté, mais elles lui arrivent comme des réalités. En un mot, le saint a des hallucinations.

Faisons un rapprochement avec la personnalité de l'auteur. Comme chez le saint, sa vie était une existence de pensées, de rêves et d'imagination. Un attrait irrésistible l'entraînait à la rêverie et il avait une antipathie profonde pour tout ce qui était action. Ces traits se distinguent déjà en lui chez l'enfant. Mme Tennant, amie de jeunesse de Flaubert, dépeint l'adolescent de la manière suivante: « Ce qui manquait à sa nature, c'était l'intérêt aux choses extérieures, aux choses utiles. » Et les lettres de l'écrivain abondent de passages où il exprime son dégoût de la

vie pratique et son penchant à la rêverie. « L'action me devient de plus en plus antipathique. » « La vie pratique m'est odieuse, la nécessité de venir seulement s'asseoir à heures fixes dans une salle à manger me remplit l'âme d'un sentiment de misère. » « L'action m'a toujours dégoûté au suprême degré. » » Le moindre fait me plonge dans des rêveries sans fin. Je m'en vais de pensées en pensées comme une herbe désséchée sur un fleuve et qui descend le courant de flot en flot. » Pour l'écrivain, cette manière de sentir est supérieure à toute autre, parce qu'elle correspond à sa conception du monde, ou plutôt cette dernière n'est que le reflet de la première. Car: « La pensée est comme l'âme, éternelle, et l'action comme le corps, mortelle. » Et sa manière de vivre devient de plus en plus une existence de pensées, comme il écrivait déjà dans les *Mémoires d'un fou*: « Ma vie, ce ne sont pas de faits, ma vie, c'est ma pensée. »

Cet excès de l'activité fantaisiste et imaginative semble arrêter parfois la puissance de sa sensation dans les choses qui le touchent de plus près. Ce qui se trouve hors du cercle de ses rêves n'est pas capable de l'émouvoir, tant il est loin de tout ce qui est réalité. A l'occasion de la mort de sa sœur bien aimée il écrit: « Autant je me sens expansif, fluide, abondant et débordant dans les douleurs fictives, autant les vraies restent dans mon cœur âcres et dures. » Et une autre fois: « Une lecture m'émeut plus qu'un malheur réel. » C'est ainsi que sa vie se peuple uniquement des créations de son imagination et s'éloigne de plus en plus des sources où l'être

puise d'ordinaire ses forces. Même phénomène pour le saint.

Le tempérament de Flaubert montre avec son héros une autre analogie, car lui aussi, parmi les excès de sa vie intellectuelle, a connu les hallucinations. Il raconte combien son système nerveux était sensible à l'influence de la représentation purement cérébrale dans une très curieuse lettre à Taine. Pendant qu'il écrivit l'empoisonnement de Mme Bovary, il sentit le goût d'arsénic si distinctement sur sa langue qu'il en eut des vomissements. Dans les *Mémoires d'un fou*, il nous parle de réelles visions qui le hantaient. Il nous décrit une nuit de terreur pareille à celle que nous avons dans la *Tentation*, tout en étant plus sobre sous le rapport des hallucinations. Plus tard, Flaubert semble avoir vaincu ces accès, comme il le dit lui-même, à force de volonté et par l'étude scientifique des hallucinations. Mais quel charme devait avoir pour lui un sujet dans lequel il trouvait l'occasion de profiter de ses observations personnelles! C'est ainsi qu'il fut entraîné à s'occuper de saint Antoine.

Etudions maintenant le développement artistique de *la Tentation* qui est en même temps le développement artistique de Flaubert. Car, cette œuvre ayant été reprise à des époques très différentes, on y retrouve les phases successives de son talent. Ce développement peut-être envisagé sous trois points de vue.

C'est d'abord un changement de la manière subjective en un objectivisme sévère. Nous suivons

ici les modifications qui s'opèrent dans la manière dont l'auteur choisit et envisage son sujet.

C'est ensuite un abandon des éléments romantiques en faveur du réalisme; nous y voyons l'auteur limiter son imagination à des objets pris dans la réalité.

Enfin les différentes rédactions nous représentent les étapes que le style de Flaubert a parcourues, on y remarque un progrès dans la manière de rendre les objets dont la représentation d'abord vague devient plus concrète. Il est évident que nous n'avons pas la prétention de dire qu'à elle seule *la Tentation* peut rendre compte de ce développement que l'étude des autres écrits complète, mais elle est celle de ses œuvres où on le suit le mieux.

Si nous comparons ce que nous connaisons des œuvres de jeunesse de l'écrivain aux créations de l'âge mûr, un trait frappant distingue les premières des suivantes. Dans tout ce que Flaubert a écrit dans sa première période, le sujet traité est en rapport intime avec la personnalité de l'auteur. C'est son moi que nous apercevons immédiatement dans le récit, ou ce sont des problèmes qui ont ému directement son âme, ou encore dans les personnages qu'il nous dépeint ce sont ses propres joies et ses propres amertumes.

Donc, dans ces ouvrages l'auteur se donne lui-même, sa propre vie et ses sentiments sont toujours le point central. Mais avec la première publication, un changement se fait sentir. Certes, dans quelques personnages de *Madame Bovary* et dans Frédéric Moreau on peut retrouver des traits dispersés du caractère

de Flaubert. Pourtant l'auteur ne profite plus d'une manière aussi directe de sa propre personnalité. Le sujet est cherché dans la vie ambiante, le personnage pris au vif, l'auteur le pénètre de ses sentiments et lui souffle son âme. Mais, peu à peu, il s'efforce et réussit à trouver et à traiter des sujets hors de lui; tout lui devient vision extérieure et se détache complètement de son moi. Peu à peu, une indifférence vis-à-vis de son sujet se montre chez l'auteur, il le traite avec une rigueur impitoyable. Voilà un développement qui est réfléchi, qui se fait sous la force du jugement et de la volonté, non sans une haute abnégation. Rien de plus intéressant que l'évolution de ces pensées chez Flaubert. Maints passages de la correspondance s'y rapportant nous permettent de le suivre de près et de le présenter à nos lecteurs.

Après avoir dépensé un fonds sentimental très personnel dans des écrits d'un caractère plus ou moins autobiographique, l'écrivain croit s'apercevoir qu'il n'y a rien de plus faible que de mettre en scène sa propre personne. Regarder l'œuvre comme un déversoir pour sa vie sentimentale, y étaler ses propres joies et s'y débarrasser de ses propres chagrins, voilà qui est trop facile et pas assez digne pour s'accorder avec l'idée du grand art. Et cette réflexion qui lui fait dédaigner la manière subjective, lui vient des impressions subies par le plus grand art.

Qu'est-ce qui fait pour Flaubert la grandeur des chefs-d'œuvre, des créations de Shakespeare, de Michel Ange et d'Homère? Quelle est l'énigme de cet art suprême qui le fait paraître si immense, si gigantesque, si surhumain?

Détachées de la personne de celui qui les a créées ces œuvres produisent leur effet uniquement par leur force intrinsèque. L'existence d'une volonté derrière l'œuvre, d'une volonté dont elle est l'émanation, semble effacée. L'œuvre est là, elle vit une vie souveraine, indépendante de son créateur qui a perdu tout intérêt pour le spectateur jouissant uniquement de cette vision suprême. Les circonstances accidentelles de la vie du poète, selon Flaubert, cessent alors d'entrer pour quelque chose dans l'effet produit par son œuvre. « Sait-on seulement s'il fut gai ou triste en écrivant cette scène? » demande Flaubert en parlant de Shakespeare. L'impersonnalité absolue, voilà le grand mot, le caractère distinctif de l'art que Flaubert place le plus haut. A côté de cette impersonnalité, ce grand art renferme un autre caractère: il est tranquille et calme comme la nature dans son impassibilité inconsciente. « Les chefs-d'œuvre sont bêtes, ils ont la mine tranquille comme les productions de la nature, comme les grands animaux et les montagnes. » Ici, il n'y a plus de lutte entre le contenu et la forme, plus de dissonance entre l'idée de l'artiste et sa représentation. Exhalant une naïveté harmonieuse, cet art ne semble réunir que des sentiments qui se suffisent à eux-mêmes et qui s'expriment naturellement sans aucune contrainte dans l'œuvre. Ils ne révèlent rien de la lutte de l'artiste, et nulle part la réflexion n'est visible; ce dernier trait devient peut-être le plus important dans le développement de Flaubert, car de plus en plus faire paraître sa tendance, sa volonté, son opinion, son jugement, lui semble absolument négligeable. C'est ainsi que deux thèses

ressortent de son esthétique, deux thèses dont l'application de plus en plus rigoureuse devient le fond de l'instruction artistique de Flaubert. Les deux thèses portent la marque de l'impersonnalité. D'abord l'écrivain se défend, une fois pour toutes, de ne jamais profiter de son propre moi comme sujet. Secondement il s'oblige à ne jamais exprimer, sur quoi que ce soit, son opinion personnelle dans son œuvre. C'est dans cette même pensée qu'il n'a pas voulu mettre de préface en tête de ses ouvrages. Les deux thèses amènent d'interminables discussions littéraires avec l'amie George Sand, et l'opposition qu'il rencontre chez elle lui a fait formuler d'une manière très précise sa manière de voir à cet égard.

Retournons maintenant au cas spécial qui nous intéresse. Nous savons que la première rédaction date de la jeunesse de Flaubert, c'est-à-dire avant que la thèse de l'impersonnalité se fût formée chez lui. En expliquant l'intérêt que l'auteur portait à son héros nous avons montré que c'était un intérêt immédiatement personnel. Eh bien, une analyse plus approfondie du saint nous fera voir que le saint représente Flaubert, non seulement dans les traits généraux, mais aussi dans certaines nuances de caractère.

L'écrivain avait jeté cette première rédaction sur le papier dans la fougue de l'enthousiasme, très différemment de la façon dont il travailla plus tard. Sans être limité par l'idéal préalablement établi, il donne alors ce qu'il sent, sans chercher à se contenir. Pendant qu'il compose *Madame Bovary*, il écrit à Mme Collet: «Saint Antoine ne m'a pas demandé le quart de la tension de l'esprit que la

Bovary me cause; c'était un déversoir que je n'ai eu que plaisir à écrire, et les dix huit mois que j'ai passés à en écrire les 500 pages, ont été les plus profondément voluptueux de ma vie.» Et plus tard il s'aperceva qu'à la place du saint c'est lui-même qu'il a décrit, que ce sont ses propres sentiments et sensations dont il l'a doué, et ce qui est pire, c'est qu'il a représenté ces sentiments et sensations d'une façon subjective qui n'a d'intérêt que pour lui, et cette circonstance fâcheuse est justement la conséquence de ce qu'il a profité de son propre moi pour le personnage du saint. Or, ce ne sont que les objets vis-à-vis desquels on est indifférent qu'on peut bien rendre : «Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer telle qu'elle est», c'est-à-dire dans sa généralité artistique, et c'est par ce moyen que l'artiste peut la regarder avec indifférence comme un modèle. Que faire dans ce cas, se demandait Flaubert, en réfléchissant sur ces théories et sur son sujet? S'il voulait strictement appliquer ses principes, il fallait supprimer tout le personnage du saint, ce qui était impossible. Il ne pouvait pas davantage changer les lignes générales du caractère d'Antoine. Supprimer et changer quelques petits traits individuels était tout ce qu'il pouvait faire. Donc, la personne de Flaubert est restée en germe dans celle du saint. Seulement dans les différents remaniements il s'est tellement efforcé qu'il en est arrivé à poser devant lui son propre moi comme un objet étranger.

Sous ce rapport, il ne sera peut-être pas sans intérêt de suivre ce personnage à partir de sa première forme à travers toutes ses métamor-

phoses. Les germes de toute la *Tentation* et de Saint Antoine lui-même sont contenus dans *Smarh*. Mais il n'est dérivé d'aucun personnage de ce mystère, il se base, au contraire, sur deux figures bien distinctes. Elles s'amalgament et se pénètrent pour engendrer le nouveau type qui, par conséquent, tient le milieu entre les deux. Ce sont l'ermite et Smarh qui forment ce nouveau type; Smarh perd beaucoup de son caractère de surhomme, et la paix de l'âme, trait distinctif de l'ermite, cesse d'exister dans la vie d'Antoine lui laissant au cœur le regret de son tranquille passé. L'attrait de la science tel qu'il se trouve chez Smarh devient chez lui une sorte de curiosité mêlée d'angoisse; il voudrait savoir, mais en même temps il tremble pour sa foi. Le cri poussé par lui à la fin de la seconde partie avant le voyage dans les airs, cri par lequel il exprime son désir de savoir ce que la matière pense, ne retentit que faiblement à cause des sentiments mystiques et panthéistes dont il est précédé. Ce qui lui manque pour être surhomme, c'est avant tout la grande énergie, la fougue, la volonté forte. En somme, c'est un pauvre être qui nous inspire de la pitié. Toutes ces visions s'emparent de lui, il ne peut les chasser malgré ses efforts. Souvent il eclate en sanglots ne pouvant vaincre ce qui le hante; il tâche de n'y pas penser, mais peu après, les visions réapparaissent. Ce trait maladif nous est annoncé au commencement par le saint lui-même lorsqu'il parle de son horrible impuissance à maîtriser sa pensée; voilà quelque chose que Flaubert a pris dans sa propre psychologie, c'est-à-dire dans la psychologie du neurasthénique. De

plus, nous retrouvons l'auteur lui-même dans les plaintes du saint sur la terrible monotonie de l'existence. L'auteur l'a doué du même penchant à l'analyse, en particulier à l'analyse de sa propre vie, et de la même impuissance passagère de sentir dont il se plaint souvent dans ses lettres. Les lamentations du saint et de Flaubert correspondent presque littéralement. Tous les deux s'écrient: « Mon cœur est sec! » Ils ont perdu ou plutôt ils ont la sensation d'avoir perdu leur faculté première de sentir. Antoine dit que son cœur est plus pâle que le cadavre qu'il a vu un jour sur le rivage où la mer l'avait jeté. Il se reproche de n'avoir jamais réellement aimé Dieu. A la fin de l'œuvre seulement le sentiment déborde chez lui. Lorsque, pendant les dernières tentations, il sent les torrents de la grâce et de l'amour qui ruissellent dans son cœur embrasé, la prière jaillit en lui! « C'est Dieu! c'est Dieu! » s'écrie-t-il en délire. « Je voudrais d'un seul cri contenir une hymne plus longue que ma vie, je voudrais dissoudre mon âme dans les larmes de mes yeux afin que le soleil de ta grâce puisse la pomper vers toi, ô tout puissant! ». De même Flaubert connaissait ces enthousiasmes subits, succédant à des périodes d'abattement.

Le saint de la rédaction de l'année 1856 ne différant guère de celui que nous venons d'analyser, nous ne nous en occuperons pas et nous passerons de suite au type définitif. Ce qui frappe davantage en lui, c'est que le problème religieux le tourmente moins. Les formules religieuses s'éloignent de la forme naïve commune aux représentations populaires qui jadis étaient si répandues en France sur les pe-

tits théâtres forains et que certainement Flaubert avait dû voir dans son enfance. La foi parle moins au cœur; il ne connaît plus les longues prières comme le premier saint; aussi semble-t-il avoir moins de force, être plus passif encore que le premier type, et, en somme, il a perdu de son individualité en ce sens que ses sentiments personnels se confondent avec l'ensemble des visions qui résument la culture de son époque. Bien des passages qui rendaient évident le rapport d'Antoine avec l'auteur, n'existent plus. Le début de l'œuvre nous renseigne davantage sur sa vie passée. Il ne goûte plus les torrents de grâce qui le rafraîchissaient en 1849. « Elle est tarie maintenant, la fontaine de miséricorde » est un des mots du monologue mélancolique du commencement. Visiblement l'anachorète a vieilli un peu. Il était jadis plus alerte; maintenant il reste comme cloué entre les rochers qui l'enserrent. Son être complet subit davantage, extérieurement et intérieurement, la fatalité de son milieu solitaire. C'est toujours le même dénuement de son âme, et il se plaint encore et toujours de la monotonie de l'existence. Tandis qu'autrefois il ne savait même pas écrire, il possède maintenant une haute culture intellectuelle, il paraît un savant, comparé à l'homme un peu rustique de la première rédaction. Ne voyons-nous pas ici dans le personnage du dernier saint Flaubert vieillissant? Si nous ne nous trompons pas, le poète, en dépit de ses efforts de rester impersonnel, n'a pu éviter, fort probablement inconsciemment, de laisser apercevoir les changements survenus dans sa nature au cours des années. Nous sommes loin de la fougue du

surhomme Smarh, qui correspondait si bien aux désirs et illusions de jeunesse de Flaubert: elle a fait place à une morne et amère résignation, qui, de temps en temps, est éclaircie par la sombre splendeur d'un rayon de sentiment.

Donc, si Flaubert en cette œuvre était forcé à renoncer à l'application entière de sa théorie d'impersonnalité, il y avait d'autres principes esthétiques chez lui qui se prêtaient mieux à être réalisés. Disciple du romantisme, il tombe dans sa jeunesse sur des sujets qui, loin d'être pris dans la réalité, doivent leur origine à l'imagination pure. Une pensée générale ou des sentiments universels sont mis en scène a l'aide de figures symboliques et allégoriques comme par exemple dans le *Chant de la Mort*. Le surnaturel y abonde. La première *Tentation* a été conçue par l'auteur dans ce même sens. On se tromperait en croyant qu'il n'y a ici que des images d'un halluciné. Ce ne sont point seulement des créations de l'imagination surchauffée du saint. Comme dans les vieilles soties, ces spectres devaient exister aussi pour le lecteur ou plutôt pour le spectateur. Or, cette première rédaction a été, comme de nombreuses remarques scéniques dans le manuscrit le démontrent, composée pour le théâtre. En dernier lieu, le cochon parlant, qui ne parle pas seulement dans l'imagination du saint, mais aussi pour le lecteur, est une preuve du caractère non réaliste de l'œuvre. Mais bientôt l'écrivain commence à éviter de tels sujets et à en prendre toujours la réalité. Une fois seulement il aborda le surnaturel comme ayant une vérité intrinsèque, c'est lorsqu'il écrivit la *Légende de Saint Julien l'hospi-*

talier où il se permit d'introduire le surnaturel comme élément existant. Mais abstraction faite de cet exemple unique, nous voyons partout que le sens de la réalité s'accentue chez Flaubert avec une telle vigueur qu'il ne fait plus entrer le surnaturel dans ses récits qu'à travers l'imagination de ses personnages. C'est à cette tendance réaliste que sont dus bien des changements de la dernière rédaction. Le cochon parlant est supprimé et tout le surnatural existant dans l'atmosphère générale de l'ouvrage devient le fait de l'état psychique du saint.

Voilà un procédé semblable à celui employé par l'écrivain à la fin de son conte *un Cœur simple*. Là, il a mis en scène également une conception surnaturelle mais dans l'imagination fiévreuse de la vieille servante. En ôtant ainsi la réalité aux apparitions, la forme dramatique devenait impossible. Il serait ridicule de s'imaginer une scène uniquement remplie par le saint, dont l'imagination rêve des visions qui n'apparaissent pas pour le lecteur. Car envisager le sujet de cette manière et cependant faire apparaître les visions réellement sur le théâtre, c'eut été mettre sur la scène deux mondes à la fois, c'est-à-dire le monde réel du spectateur et le monde imaginé du personnage. Ce procédé a pourtant été employé dans une pièce allemande, dans *Hanneles Himmelfahrt* par G. Hauptmann. Mais comme l'imagination du spectateur doit constamment flotter entre sa propre illusion et celle du personnage de la scène, il en résulte un dualisme sensible qui aurait blessé l'esthétique de Flaubert. Donc il cherchait autant que possible à

rapprocher le style de son œuvre de la forme épique. Parmi les notes relatives à la *Tentation* nous avons trouvé écrit sur un feuillet sous la rubrique: «Principes de composition», la note suivante: «Enlever tout ce qui peut rappeler un théâtre, une scène, une rampe.»

Mais malgré tout, Flaubert ne peut arriver à enlever de son œuvre le caractère théâtral. Pour nous, beaucoup de passages semblent des fragments d'opéra, et on aimerait entendre une musique symphonique accompagner les visions.

Un autre caractère du progrès vers la représentation plus exacte de la réalité chez Flaubert est encore visible en ce sens qu'il devient de plus en plus historien sévère et scientifique. On peut dire que le besoin s'empare de lui de s'appuyer, pour tout ce qu'il écrit, sur un document historique. Quand on envisage l'œuvre de cette manière, il y a là bien de l'archéologie. Nous constaterons plus tard qu'il reste, à côté du savant, toujours et avant tout l'artiste. Certes, déjà pour la première rédaction il avait étudié considérablement les sources, comme son érudition et la connaissance de l'époque décrite le prouvent. Pourtant, son imagination s'était permis de disposer assez librement des éléments ainsi puisés. Il y avait eu des changements et altérations qui ne convenaient plus à l'historien rigoureux des années suivantes. Comme celui-ci avait l'ambition de créer dans ses œuvres des tableaux inattaquables au point de vue des sciences historiques, il s'adonne, pour les dernières rédactions, à l'étude de tous les livres et articles qu'il peut se procurer, ayant rapport à son sujet. Du reste, il avait pris, pendant

toute sa vie, des notes partout où il avait trouvé dans ses immenses lectures quelque chose se rapportant à saint Antoine. Un énorme paquet de notes écrites sur des feuilles volantes, nous est la preuve de son absolue conscience littéraire. Il travaillait ainsi avec la parfaite sûreté d'un philologue, ce qui n'empêche pas que tout concourt dans son œuvre à cette perfection artistique qui était son idéal suprême. L'écrivain reste en premier lieu artiste, avant tout artiste. Une impression d'art précède toujours ces travaux qui ne sont entrepris qu'en vue de cette idée générale.

Dans le cas dont nous nous occupons, c'est non seulement la vie de l'âme d'un ascète au IVe siècle après Jésus-Christ qu'il veut décrire, mais aussi il cherche à faire entrer dans cette âme toute la culture de son époque, et c'est avant tout le côté historique qui le préoccupe en écrivant la rédaction définitive, tandis que le problème psychologique semble moins lui importer. Une simple lecture de l'ouvrage ne révèle probablement pas l'immense effort d'études que l'œuvre a coûté à l'écrivain. Ainsi, avant d'esquisser l'aspect de la ville d'Alexandrie à la page 32, il se procure les renseignements les plus détaillés sur la topographie ancienne de cette ville.

Il nous reste encore à suivre le développement du style proprement dit au cours des différentes versions. Le style de l'homme, selon nous, est en rapport avec son tempérament. Aussi est-il possible de préjuger les caractères principaux des artistes d'après leur manière d'écrire. A notre avis, ils rentrent tous plus ou moins dans deux types généraux. Prenons d'abord le tempérament enthou-

42487 A

siaste, plein de fougue dionysiaque, emporté par ses désirs. Il se traduira par la forme dithyrambique. Comme les choses se meuvent pour lui dans une sorte de bruyant vertige, il se sert, pour rendre ses sensations, de mots sonores. A travers son œil enivré et rempli de passions, jamais le monde extérieur ne peut pénétrer complètement en lui avec tous les détails tangibles de la réalité. Ce ne sont que les caractères tranchés, les couleurs intenses et les grandes lignes qui frappent son imagination. A la perception correspond l'image. Elle n'est pas faite de lignes calmes et tranquilles, mais de traits brillants qui jaillissent tout à coup pour s'éteindre aussitôt, illuminant de grandes masses isolées. Car jamais la vision n'est ici le but en lui-même. Elle ne sert qu'à peindre, à exprimer les sentiments et les pensées qui, en effleurant les objets, se replient toujours sur eux-mêmes. Autre est le tempérament qui tranquillement contemple avec une sentimentalité tendre et un lyrisme élégiaque les objets de ce monde. Une harmonie constante existe en lui dans un échange perpétuel avec son milieu ambiant. Il vit avec et dans les choses qu'il embrasse d'un regard bienveillant et qu'il voudrait rendre dans les plus petits traits. Sa manière de penser et de sentir est concrète, et c'est pourquoi il ne nous donne jamais des sentiments et des pensées abstraits; ce talent se révèle toujours d'une manière plastique.

Chose étrange, ces deux manières de sentir, de voir et de rendre semblent à priori être innées dans Flaubert, et l'on peut, dans la première rédaction, les distinguer l'une de l'autre. Néanmoins l'une domine de beaucoup. Mais laissons ici la parole

à l'écrivain lui-même: « Il y a en moi littérairement parlant deux bonshommes distincts, un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets d'idées; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit. » Donc, ces « deux bonshommes » se coudoient dans notre première rédaction sans se mêler. Pour donner une idée de la première tendance, nous nous sommes contentés de citer deux ou trois passages caractéristiques: les paroles des Poètes et des Baladins et la plainte des Muses. Ajoutons que presque toutes les parties qui furent supprimées plus tard, montrent un caractère pareil. Il y a des passages qui se perdent complètement dans une rhétorique sonore; les phrases passent devant l'oreille comme un fleuve incessant dont le bruit monotone grise. L'imagination du poète court, effleurant toutes les relations humaines et tous les problèmes du monde; elle monte aux cimes des montagnes, descend dans les précipices, vole aux nuages, sans s'attacher nulle part. On ne peut caractériser ces passages mieux que ne l'a fait l'écrivain lui-même par les mots: « gueulades, lyrisme, grands vols d'aigle, sonorités de la phrase et sommets d'idées. » D'autre part, il y a des passages (et ce sont généralement ceux qui ont passé dans l'édition définitive,) qui se distinguent par leur force de couleur, par la précision et la netteté descriptives, autant que le sujet, c'est-à-dire les visions, permettaient ce caractère. Citons seulement l'ap-

parition de la reine de Saba qui, en effet, est un chef-d'œuvre de l'art descriptif et que l'auteur a trouvée digne d'être conservée en y faisant quelques coupures.

Mais revenons à l'évolution du style de Flaubert. Comme son tempérament renferme les deux tendances opposées, il s'est longtemps efforcé à les fusionner. Plus tard, cependant, il semble se résigner à la suppression de l'une des deux: « J'ai relégué toute emphase de mon style », écrit-il à Mme Colet. Donc, ce sont les « grands vols d'aigle », les « sommets d'idées », ne donnant que des représentations vagues et indécises au lecteur, qu'il évite désormais. Jetons un regard dans *Madame Bovary* sur une page quelconque; partout nous rencontrons un style qui rend les objets avec cette admirable clarté que personne n'a atteinte avant Flaubert. Même là où l'écrivain sort de la réalité et se sert d'une métaphore, l'image reste toujours palpitante de vie, saisissable jusque dans ses moindres détails. Son regard cherche à pénétrer l'objet et se rend tranquillement compte des caractères spéciaux, de la forme, de la couleur, de la perspective et de l'impression générale, et l'écrivain s'attache à les rendre ainsi. Mais remarquons-le bien, il ne s'agit pas ici d'une simple description. Nous autres Allemands, qui, initiés par Lessing, avons des préjugés contre tout art descriptif, nous sommes facilement sujets à l'erreur et à l'injustice. Bien des lecteurs naïfs ont été surpris de la clarté, de la précision des impressions rendues; mais, dit-on, où est l'art? Qu'est ce qu'il y a d'extraordinaire dans ces longs passages descriptifs?

Le premier venu, pourvu de bon sens, ne peut-il pas observer tous ces détails de la même manière? Certes, bien des personnes sont capables d'observer nettement et ce don ne constitue pas un talent littéraire. Mais il faut un très grand artiste pour fondre tous ces détails dans un véritable ensemble, et pour, en une synthèse aux accords lyriques, le communiquer au lecteur. Ce n'est que par un profond lyrisme que les objets peuvent devenir ce qu'ils sont dans *Madame Bovary*: les intermédiaires de l'âme de l'artiste.

Mais dans la voie que le talent de l'auteur a prise, il faut faire une restriction à ce que nous avons dit plus haut. Comme on l'a peut-être déjà vu, la première tendance innée de Flaubert n'a pas été supprimée aussi radicalement qu'on pourrait le supposer. Ce qui en reste, c'est la manifestation du lyrisme dans les sons, dans le rhythme, dans la musique de la phrase. Le grand lyrique qu'était Flaubert ne pouvait s'en passer; ce qui ajoute au charme extrême de ses descriptions et renforce considérablement l'impression musicale du lecteur. Donc Flaubert adoptait, à côté de ses autres principes, encore celui-ci: chercher toujours pour l'oreille les sons les plus expressifs, les plus frappants, comme il avait, pour le sens de la vue, esquissé l'image la plus pittoresque. Toute une théorie scientifique appuie chez Flaubert cette exigence de la perfection musicale de la phrase, mais en parler ici nous entraînerait trop loin.

Cette manière précise d'écrire atteint son degré de perfection dans la dernière rédaction. Ainsi nous avons au commencement ce merveilleux pas-

sage qui n'existait pas dans les autres versions, dessiné d'une main si sûre et si sobre. Les parties de pure rhétorique sont supprimées, et parmi les visions, celles qui font image sont seules conservées. Cependant « faire sentir matériellement les choses » selon la propre expression de Flaubert, devenait impossible là où il s'agit de visions et de spectres. Car les apparitions du rêve doivent, pour garder leur caractère spécial, rester toujours dans le vague.

Flaubert écrivait un jour à Mme Colet en parlant de la première rédaction que c'était un collier de perles mal enfilées; par là il voulait sans doute dire que les visions trop accumulées les unes sur les autres se succédaient d'une manière très désordonnée, et ceci était vrai, sauf pour la seconde partie où l'action plus précise leur donnait forcément plus de suite. Mais en général les apparitions étaient entassées les unes sur les autres, souvent sans transition aucune. Certes, étant donné la masse des visions, il était difficile de les lier ensemble. Flaubert eut recours au procédé suivant: il créa un véritable milieu qui lui servit à amener les apparitions. De plus, le monologue du saint, ses souvenirs du passé, et la lecture de la Bible préparent le lecteur à ce qui va apparaître. Entre les différentes visions, il y a des moments de repos, pendant lesquels Antoine revient à la réalité. De cette manière l'œuvre gagne une charpente solide, les apparitions se succèdent toujours plus terribles et remplissent l'âme du saint d'une terreur grandissante; les premières sont plus fugaces et les dernières se précisent davantage. Une gradation psychologique devait être observée partout, principalement dans le défilé des Dieux

comme l'indique la note de Flaubert conservée sur un feuillet. Peut-être l'ordonnance cache-t-elle encore un autre point de vue plus ingénieux, à savoir que les visions surgissent d'une façon qui correspond aux différentes phases de la nuit. Si cette supposition est juste, minuit donnerait les apparitions les plus accablantes. Or, c'est la scène de Damis et d'Apollonius, laquelle, par sa longueur et son caractère formidable, remplit le cerveau du pauvre saint d'angoisses inouies, auxquelles succède un moment de repos entrecoupé cependant de terribles secousses. Mais il est évident que l'écrivain, dans les dernières visions, a voulu peindre l'approche du matin. Un sentiment de détente s'y fait sentir lorsque les astres de la nuit disparaissent, et que la rosée de l'aurore rafraîchit le cerveau surchauffé du saint, alors des visions pleines d'exubérance et de vie palpitante lui viennent, et à la fin, comme un rafraîchissement final, les bêtes de la mer veulent emmener le saint avec elles dans leur élément humide. Tout cela nous représente le réveil de la vie que le jour naissant excite et qui arrache au saint un cri. Bientôt après, les nuages se dispersent, le soleil se lève et dans son disque la face du Seigneur rayonne. C'est ainsi que s'accomplit la délivrance de l'homme tourmenté. Les derniers traits, admirables de simplicité et de grandeur, sont par cela même d'un effet immense.

On a reproché à l'œuvre sa monotonie. Il se peut que le grand nombre de visions, la profondeur de leur sens, lequel n'est pas toujours sans équivoque et par conséquent difficile à saisir, fatiguent l'attention de certains lecteurs. Cependant, quelle variété ont ces vi-

sions! Comme les unes sont éclatantes, rayonnantes de beauté, les autres sombres, mystérieuses et tourmentantes! Et quel art dans la mise au point de l'élément visionnaire! Souvent l'objet passe légèrement comme une ombre, se glisse dans le milieu d'où il est sorti, de sorte que l'apparition se produit d'une façon que nous avons pu observer nous-mêmes dans nos propres rêves. C'est ainsi qu'Antoine aperçoit quelques navires sur la hauteur de la mer, et pendant qu'il les regarde, leur nombre se multiplie. Ou bien il voit un serpent dont la queue s'allonge tout à coup énormément et l'entoure de ses ondulations. Il nous semble que les visions qui ont passé de la prémière rédaction à la dernière, réalisent ce caractère de songe merveilleusement bien, tandis que quelques-unes de celles qui ont été ajoutées donnent parfois trop de détails précis, ce qui rend l'image trop claire et trop plastique; l'apparition de l'Olympe, bien qu'en elle-même d'une beauté ravissante, n'échappe pas à ce défaut.

Mais encore un mot sur les visions des bêtes fantastiques; ici l'imagination romantique de Flaubert apparaît dans tout son éclat. N'est il pas étonnant de voir comme parfois on rencontre chez des artistes différents des conceptions ayant des ressemblances profondes? Nous trouvons chez un romantique allemand, Ludwig Tieck, un passage qui pourrait passer pour le programme de toutes ces visions de saint Antoine; cependant il est hors de doute que Flaubert n'a pas connu cet auteur. Voici ce passage intéressant: «J'imaginerais», dit Tieck, «des figures bizarres d'un rapport confus, figures informes participant des

plantes et des bêtes; des insectes et des vers de terre auxquels je donnerais l'empreinte d'une ressemblance avec des êtres humains, de façon à leur faire exprimer des sentiments et des passions d'une manière bouffonne mais terribles à voir, j'appelerais à moi tout le monde visible, je choisirais dans chaque démon ce qu'il comporte de plus extraordinaire et j'en ferais ressortir un tableau capable de saisir le cœur et les sens excités du lecteur.»

Demandons-nous, à la fin de ces réflexions sur cet art étrange, quelle impression artistique l'auteur désirait produire. On pourrait croire qu'il a voulu, après avoir fait passer le lecteur par toutes les angoisses d'un martyre intellectuel, le laisser sous l'impression du repos dans une complète harmonie. Mais pour cela n'eût-il pas fallu que le saint entrât de suite dans la béatitude? Qui nous dit que, la nuit prochaine, il ne sera pas assailli de nouveau? D'autre part, les principes de l'auteur n'auraient pas admis un effet aussi facile. Nous nous rapprocherons de ses véritables intentions en nous rappelant les deux tableaux qui ont tant contribué à inspirer l'œuvre; ils nous aideront à saisir l'intention intime de l'auteur, qui fut en somme d'exprimer une conception lyrique, un ensemble de sentiments dans une forme correspondante, comme nous avons déjà vu que seule l'impression lyrique des deux tableaux avait influencé son inspiration. Nous connaissons le caractère de Breughel d'après ses tableaux. Il consiste dans le laid, le degoûtant, la caricature de la vie, et ce sont justement ces traits qui plaisaient à Flaubert: «L'ignoble me plaît, c'est le sublime d'en bas», écrit-

il une fois. Et nous pouvons conclure de ce passage et d'autres semblables que ces laideurs et ces caricatures renfermaient pour lui un charme esthétique aussi fort que l'élément de ce qu'on est convenu d'appeler le beau dans l'art. Comme il le dit une autre fois, si ces laideurs l'attirent tant, c'est parce qu'elles contiennent *une densité morale.* De ces éléments laids la première rédaction abonde, la dernière en offre considérablement moins. Peut-être la première rédaction a-t-elle été conçue plutôt sous l'impression du tableau de Breughel et de quelques sources moyenageuses, la dernière plutôt sous l'influence de la gravure de Callot. Pour ce dernier, Flaubert nous dit en quoi consiste le charme de ce tableau. Après avoir reçu la gravure, il écrit à Mme Collet: « J'aime beaucoup cette œuvre. Il y avait longtemps que je la désirais. Le grotesque-triste a pour moi un charme inoui; il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait pas rire, mais rêver longuement. »

Dans l'âme de l'écrivain, la douleur produite par le tragique de la vie ne se dissout pas, elle devient ironie, mais point une ironie délivrante. Elle reste pleine de souffrance et laisse un goût très amer. A cette manière de sentir et de concevoir la vie, correspondent les créations d'une imagination triste-grotesque. Elles amènent chez l'écrivain la rêverie, état d'âme favori de Flaubert. Le tempérament qui préfère les sujets de ce genre est le tempérament romantique. Il veut, à côté du sublime, toujours quelque chose d'ignoble, non pour l'ignoble lui-même, mais comme contraste. Une bouffonnerie

au milieu des larmes, une laideur entourée de beauté, la terreur mêlée à l'élévation de l'âme, voilà ses sujets favoris. Déjà dans *Smarh* le personnage Yuk représente cet élément. La *Tentation* fourmille de détails de ce genre. La vision de la reine de Saba par exemple doit être rangée dans cet ordre. Les signes de décadence ne sont pas attribués aux Dieux seulement pour exprimer leur idée, mais ils doivent produire aussi un effet grotesque. Enfin, le saint lui-même présente ce même élément. Toutes les angoisses et tous les tourments psychiques par lesquels cette âme doit passer, ne reposent aux yeux de l'écrivain que sur une illusion de la pensée. Or, comme la conception fondamentale de l'œuvre est le doute absolu, en admettant ce scepticisme, l'immense martyre intellectuel que subit cet homme pour sa foi tombe tout à coup dans le ridicule et l'idée du grotesque-triste devient lucide avec une force telle qu'elle a rarement été surpassée. Certes, cette signification de l'œuvre ne saute pas aux yeux, le sens de cet ouvrage intéressant ne se revèle qu'à ceux qui s'en pénètrent. Nous n'avons pas affaire ici à une de ces créations faciles et à la portée de tous; son originalité et sa fascination s'imposent. Aussi l'œuvre ne fut-elle pas comprise par le grand public, mais seulement d'un petit nombre de lettrés et d'artistes. La grande masse n'aime guère ces hauteurs glaciales et cette âpre ironie du moi avec laquelle une grande âme nous chante son propre martyre intellectuel.

Maintenant il nous reste à éclaircir un dernier point de notre travail, c'est-à-dire la conception du monde chez Flaubert, telle qu'il nous la donne dans la *Tentation*. Ceci est d'autant plus difficile que nous avons affaire à une âme complexe et à un tempérament plein de contrastes.

Nous avons expliqué longuement comment la vie pour Flaubert, par son penchant à la rêverie, à l'analyse et par son dégoût de toute occupation pratique devint une vie purement intellectuelle. Eh bien, il est sûr que l'homme qui a dépensé ses forces dans la vie réelle et aiguisé son énergie à des tâches pratiques, montrera en général une tendance optimiste, tandis que la nature rêveuse, l'homme qui vit exclusivement par la pensée, semble prédestiné au pessimisme.

En effet, le cas pour Flaubert est tel que ce penchant lui ravit tout bonheur intérieur. « Prends garde à la rêverie, c'est un vilain monstre qui attire et qui m'a déjà mangé bien des choses », écrit-il à Maxime Du Camp. Comme il jouit trop d'avance par son imagination, la réalisation de son rêve n'est jamais atteinte, et c'est ainsi que bientôt tombent toutes ses illusions. Il désespère de son bonheur personnel, le mot de bonheur lui paraît inventé par le diable pour perdre les âmes. Des sentiments sombres et mélancoliques s'emparent de lui et l'obsèdent. Ils lui inspirent des pensées sur la mort et sur le néant, il en résulte des œuvres comme *le Chant de la mort*. Le désespoir universel est aussi l'idée fondamentale de Smarh dont le chemin à travers la vie n'est qu'une longue désillusion. S'il a ainsi perdu par la rêverie l'espoir du bonheur,

son regard analyse les choses, lui ravit la foi au bien et à toute vertu humaine. La vanité et l'égoïsme lui apparaissent bientôt comme la base de tout ce qui se passe en ce monde. Partout il découvre le vice sous le manteau de la vertu. Ce pessimisme s'étale dans la première rédaction sous la forme des sept Péchés capitaux; bien que dans la rédaction définitive ces figures soient presque complètement supprimées, on le retrouve exprimé d'une façon synthétique. La vanité domine chez tous les personnages, surtout chez les Dieux. Le scepticisme est manifesté dans le dialogue du Sphynx et de la Chimère.

Devons-nous y voir l'évolution des pensées intimes de Flaubert? Avait-il perdu la foi religieuse qu'il semble avoir eue jadis, d'après les combats qu'il nous expose dans les *Mémoires d'un fou*? Nous nous expliquons maintenant pourquoi la première rédaction a été écrite avec une intensité religieuse plus profonde, puisque Flaubert n'était pas encore loin de l'époque où ces questions le tourmentaient. Tandis que, lors de la dernière rédaction, le doute absolu avait pris possession de lui définitivement depuis longtemps. Voici sa pensée: « Le doute absolu maintenant me paraît être si nettement démontré que vouloir le formuler serait presque une niaiserie. » Tout dogmatisme l'irritait. Toute bêtise lui semble dériver de cette erreur de vouloir conclure, car toute conclusion ayant quelque prétention à la certitude est impossible, puisque nous manquons de base fixe sur laquelle nous puissions nous appuyer; voilà son crédo. Il a voulu le symboliser dans la *Tentation* et il défend ce crédo avec autant

de fanatisme que le plus sévère dogmatique défendant son dogme. L'énorme arrogance contenue dans la prétention d'une affirmation positive le mettait en colère, qu'elle vînt d'un matérialiste convaincu ou d'un croyant fanatique. Il a donné cours à l'humeur que cela lui inspirait, dans le défilé des Dieux; il a pu attaquer l'inanité de toutes les fois religieuses dans leurs multiples manifestations, et il les a précipitées dans un abîme de ridicule et de grotesque. Sa sévérité a été impitoyable envers tous les Dieux; seuls, ceux de la Grèce semblent lui inspirer quelque sympathie. Nous avons vu que Flaubert ne fait pas intervenir la figure du Christ dans le cycle des Dieux, mais en maints endroits, avec une touche très fine, il nous fait soupçonner les ressemblances de la doctrine chrétienne avec les croyances primitives et nous voyons le saint pris d'angoisse à la crainte de voir sa foi sombrer comme les autres.

Bien que ce scepticisme fût inné chez Flaubert et sortît du plus profond de son moi, d'autres traits de son caractère ne s'accordaient pas avec le doute. Il avait des besoins mystiques qui cherchaient un repos dans une idée absolue. Il se plaint constamment de manquer d'un appui inébranlable et d'une base sûre pour sa vie intellectuelle. Le dualisme qui résultait, dans l'ensemble de sa vie, pour lui, né mystique, de l'anéantissement de toute foi dans l'absolu, empoisonnait sa vie. « Je suis mystique au fond et je ne crois à rien », est sans doute une confession navrante. Ces tendances au mysticisme dont nous allons chercher l'origine tout à l'heure, n'ont jamais été entièrement reniées par le sceptique.

Plus fortes cependant dans la jeunesse, elles le poussent alors vers le panthéisme, ce qui se voit clairement dans la première rédaction. Plus tard, ces croyances panthéistes semblent se perdre ou se transformer dans un mysticisme plutôt esthétique.

De toutes les philosophies étudiées par Flaubert, c'est sans doute *l'Éthique* de Spinoza qui a laissé la plus forte impression dans son esprit. Déjà l'adolescent avait une préférence marquée pour ce philosophe, préférence qui était aussi partagée par Alfred Le Poittevin dont la dernière lecture fut Spinoza. Pour la rédaction définitive encore, l'écrivain s'occupe de son « trois fois grand » philosophe d'une manière très détaillée. Nous l'avons vu, profitant de ses idées panthéistes, non sans les mettre en doute, lorsqu'il composa, dans la première rédaction, la course à travers les airs. Mais une chose plus intéressante encore que cette empreinte due à Spinoza, c'est qu'il était dans sa nature de ressentir souvent toute impression panthéistique. Déjà il nous avait montré dans Smarh le saisissement voluptueux qui s'empare tout à coup d'un être vis-à-vis de la nature et qui centuple ses forces. Cette impression s'accentue encore plus tard à la fin de la deuxième partie de la première rédaction par le cri que laisse échapper le saint. Là, nous apercevons d'abord le réveil des instincts; la nature animale de l'homme se dégage et en même temps le désir de se dissoudre avec son moi dans la matière, le désir d'être dans les animaux, dans les plantes, dans les sons, dans la lumière, dans les atomes de la matière; il voudrait pénétrer toute cette vie pour savoir ce que cela signifie. Ce cri du saint, loin

d'être une invention de l'auteur, jaillit au contraire des profondeurs intimes de son âme. Nous avons déjà dit que le voyage *Par les champs et par les grèves* qui fut écrit un an avant la première rédaction contient un passage qui rappelle étrangement le cri du saint. Eh bien, cette fois c'est l'écrivain lui-même qui est pris du désir de se disperser dans la vie universelle comme il l'exprime dans les admirables paroles suivantes: « Quelque chose de la vie des éléments émanant d'eux-mêmes, sans doute à l'attraction de nos regards, arrivait jusqu'à nous et, s'y assimilant, faisait que nous les comprenions dans un rapport moins éloigné, que nous les sentions plus avant, grâce à cette union plus complexe. A force de nous en pénétrer, d'y entrer, nous devenions nature aussi, nous nous diffusions en elle, elle nous reprenait, nous sentions qu'elle gagnait sur nous et nous en avions une joie démesurée; nous aurions voulu nous y perdre, être pris par elle et l'emporter en nous . . . .; nous étalant dans la nature dans un ébattement plein de délire et de joies, nous regrettions que nos yeux ne pussent aller jusqu'au sein des rochers, jusqu'au fond des mers, jusqu'au bout du ciel, pour voir comment poussent les pierres, se font les flots, s'allument les étoiles; que nos oreilles ne pussent entendre graviter dans la terre la fermentation des granits, la sève pousser dans les plantes, les coraux rouler dans les solitudes de l'Océan. Et dans la sympathie de cette effusion contemplative nous aurions voulu que notre âme, irradiant partout, allât vivre dans toute cette vie pour revêtir toutes ses formes, durer comme elles, et se variant toujours,

toujours pousser au soleil de l'éternité ses métamorphoses! »

Basé sur un profond sentiment de la nature, l'auteur se construit un rapport mystique entre l'âme humaine et la vie des éléments, entre son esprit et la matière animée. De pareilles raisons remplissent les discours du Diable dans ses explications panthéistes. Il raconte au saint comment, en regardant la nature, il fut souvent pris du sentiment d'un échange entre sa personne et le monde extérieur jusqu'à la perte de son propre moi.

De semblables passages se rencontrent dans la correspondance de Flaubert: « Ne sommes-nous pas faits avec les émanations de l'univers? la lumière qui brille dans mon œil a peut-être été prise au foyer de quelque planète inconnue distante d'un milliard de lieues du ventre où le fœtus de mon père s'est formé, et si les atomes sont infinis et qu'ils passent ainsi dans les formes comme un fleuve perpétuel roulant entre ses rives, les pensées, qui donc les retient, qui les lie? A force de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer. »

C'est toujours, comme déjà dans *Smarh*, un sentiment de puissance profonde avec lequel l'écrivain croit apercevoir le battement de cœur de la matière, et pour sa vie intellectuelle une conception d'unité s'en dégage. Car les objets vus par lui avec une sorte d'amour et de tendresse se dévoilent alors dans leur contenu intime et semblent lui renvoyer des pulsations vitales. Cette manière de sentir n'est possible que par l'acceptation d'une matière animée et ne faisant qu'un avec l'esprit. Flaubert artiste y ajoute

encore l'unité de la forme et de l'idée. Cette dernière pensée amène plus tard chez lui un mysticisme esthétique qui pourtant ne fait pas partie du cercle de nos réflexions à propos de la *Tentation*. Il suffira de dire ici que l'écrivain croyait à l'unité absolue de la forme et du contenu; séparer les deux lui semblait une impossibilité logique. Une belle pensée apparaît forcément avec une belle forme, ou plutôt celle-ci naissait nécessairement dès que l'idée était parfaitement conçue dans le cerveau de l'artiste. L'un ne peut exister sans l'autre. Ces idées sont peut-être moins clairement exprimées dans la dernière rédaction que dans la première. Il n'en reste que l'exclamation finale du saint, et encore est-elle exprimée d'une façon moins panthéiste. Le saint pousse des cris de joi: «O bonheur! o bonheur!», parce qu'il croit avoir perçu le commencement de la vie. Et avec le réveil des instincts que cette vue excite en lui, le désir le prend de se perdre dans la matière. «Être la matière!» reste son dernier mot. Quelques critiques ont eu le tort, selon nous, de n'y voir que le désir de l'anéantissement de l'individu et non l'idée panthéistique de se fondre dans la matière.

N'est-il pas possible de lire dans la *Tentation* une vérité suprême et générale? L'œuvre ne peut-elle pas devenir le symbole d'un grand conflit inhérent à la nature humaine? Nous croyons en effet pouvoir en dégager un sens qui, à travers la personnalité de l'auteur, regarde l'homme en général,

surtout l'homme des temps modernes. Le dernier sens et la signification finale de l'œuvre consistent pour nous dans la réflexion suivante. S'il est juste que l'homme ne vit pas seulement de pain, mais qu'une existence digne d'être vécue exige encore autre chose, c'est-à-dire la manifestation de la force intellectuelle, il est cependant certain que très souvent un conflit s'engage entre ces deux côtés de l'homme. L'excès de la vie cérébrale est capable de supprimer dans l'homme les instincts. Une lutte entre ces deux forces s'engagera surtout dans une société arrivée à un haut développement. Quand la culture intellectuelle s'est accumulée et est devenue d'une complexité énorme exigeant toute la force de l'individu, son moi absorbé dans les conceptions intellectuelles s'éloigne des sources de la vie naturelle. Un être éloigné de la vie, souffrant du surmenage de la pensée, nous le voyons dans le saint et nous le retrouvons aussi dans Flaubert. Tous les deux ont sacrifié leur moi naturel, le saint en faveur de la religion et Flaubert en faveur de l'art. Mais leur moi des instincts n'est pas mort. De temps en temps il élève sa voix plaintive et pousse un cri comme à la fin de la *Tentation*. Comme le mot de la première rédaction est expressif: «Moi aussi, je suis animal!» Voilà les instincts naturels de l'homme qui se réveillent et réclament leur droit, et sans lesquels aucun véritable bonheur ne peut exister pour l'homme.

Flaubert ne l'a pas connu dans l'union des deux forces intellectuelle et physique. L'exclusive vie artistique telle qu'il la comprenait exigeait le sacrifice de la vie sociale et affective; nous en avons la

preuve dans ses propres paroles: «Si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre utilité, et que vous soyez résolus à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve», c'est alors que l'artiste, selon lui, a atteint sa maturité et est capable de créer quelque chose de durable. Nous voyons comme la vie et les choses perdent dans cette conception leur sens ordinaire et comme toute existence trouve sa raison d'être et son point d'appui dans l'art. Et si Flaubert n'est pas ainsi arrivé à l'harmonie des êtres qui ont su concilier leur moi avec le monde, nous devons admirer en lui la fougue de sa volonté gigantesque, le fanatisme de son âme brûlante. Il s'était voué à l'art, l'ayant pour unique but, ce qui en a fait un martyr, un Saint de l'Art!

LA SPIRALE, PLAN INÉDIT DE GUSTAVE FLAUBERT.

TRADUIT DE L'ALLEMAND
PAR LE COMTE FRANÇOIS D'AIGUY.

Il n'était pas dans la manière de Flaubert de se détacher d'un travail commencé pour s'adonner à un nouveau cours d'idées. La versatilité était le dernier de ses défauts en dépit d'un organisme excessivement fin et extraordinairement excitable. Précisément parce que les impressions extérieures le mettaient aussi facilement en branle, il se refusait à s'y abandonner et n'autorisait pas chaque conception à voltiger et à papillonner autour de lui. Un énergique endiguement de la pensée et une inflexible mise à l'écart de tout apport d'idée propre à le troubler étaient les conditions nécessaires de sa production. Il étreignait lentement et sans discontinuité le sujet une fois choisi, il consacrait à son développement toutes ses forces jusqu'à ce que sa forme primitive, en se couvrant de fleurs et de fruits, eût revêtu un nouvel aspect. Mais la nature de son moi rendait cette façon de creuser la donnée laborieuse et pénible; elle lui prenait en outre un temps infini. Les mois, les années fondaient dans ses mains pendant que sa plume couvrait un petit nombre de pages de ces phrases admirables dont l'empreinte s'était durcie au feu de sa méthode. Quand nous considérons l'ensemble de son œuvre, on y voit que l'intervalle d'un livre à l'autre remplit l'espace de plusieurs années, toute une portion d'existence. Dans sa rigueur cette manière de produire, qui tenait au plus profond de la personnalité de Flaubert, évoque l'imperturbabilité d'une loi de la nature. Elle nous fait comprendre pourquoi quelques fruits délicieux sont seuls venus à matûrité, pourquoi il n'existe pas de fragments, à l'exception d'un ouvrage posthume où la mort fit

tomber la plume des mains du poète; elle nous explique enfin pourquoi son héritage littéraire ne contient qu'un très petit nombre de plans.

Parmi ces derniers il en est un dont l'intérêt me paraît dépasser de beaucoup celui de tous les autres. C'est un projet de quelques pages esquissées partie à l'encre partie au crayon et intitulé *la Spirale*. Je le trouve des plus remarquables parce que ce plan ne renferme aucun élément tiré du dehors, mais emprunte sa conception à la vie la plus intime du poète et augmente ainsi de détails importants son portrait. Sa correspondance qui reflète si fidèlement toute sa méthode contient une allusion discrète à cette conception. Dans une lettre à Louise Colet il dit: «Non, je ne regrette rien de ma jeunesse. Je m' ennuyais atrocement! Je rêvais le suicide! je me dévorais de toutes espèces de mélancolies possibles; ma maladie de nerfs m'a bien fait; elle a reporté tout cela sur l'élément physique et m'a laissé la tête plus froide, et puis, elle m'a fait connaître de curieux phénomènes psychologiques, dont personne n'a l'idée, ou plutôt que personne n'a sentis. Je m'en vengerai à quelque jour, en l'utilisant dans un livre (ce roman métaphysique et à apparitions, dont je t'ai parlé); mais comme c'est un sujet *qui me fait peur*, sanitairement parlant, il faut attendre et que je sois loin de ces impressions-là pour pouvoir me les donner facticement, idéalement, et dès lors sans danger pour moi ni pour l'œuvre!» Ces mots, pleins de mystères et de promesses tout à la fois, sollicitent une connaissance plus approfondie de cette conception particulière. Bien des lecteurs, sans doute, auront laissé passer ces lignes

sans y insister autrement, en les rapportant simplement à la *Tentation de Saint Antoine*, avec laquelle le plan présente en effet une ressemblance éloignée. Qu'il s'agisse cependant de tout autre chose que de la *Tentation*, et précisément de *la Spirale*, c'est ce que nous prouverons aisément par l'analyse suivante.

Comme dans la *Tentation*, tout repose ici sur un individu unique ou, pour mieux dire, sur le cerveau de cet individu qui sert de pivot à l'action entière. C'est de ce point qu' elle est envisagée, elle reçoit ses lois de la disposition psychique du personnage principal. Le héros est peintre et a vécu longtemps en Orient. Ainsi une intelligence d'artiste, et, sommeillant en elle, un songe d'Orient tout rempli de couleurs! Une intelligence d'artiste qui sans aucun doute devait, à l'instar de celle de Flaubert, posséder une aptitude extraordinairement délicate à saisir le côté pittoresque des choses. C'était une occasion admirable d'en tirer des scènes d'une magie éblouissante. Car l'Orient, avec tout ce que le héros y avait vu, devait ressusciter en lui à l'état de visions. La manière d'évoquer ces visions est aussi indiquée dans le plan. En Orient le héros avait contracté l'habitude du hachisch. Revenu à Paris il renonce à la peinture comme au vice contracté. Le parfum seul de la boîte qui renferme son élixir suffit à lui donner des hallucinations. Bientôt après il peut se passer même de ce stimulant physique; par une sorte de préparation psychique il parvient à se transporter lui-même dans l'état souhaité. Il peut donc échapper par le pouvoir de sa seule volonté aux âpres contraintes

que lui donne la perspective de son rêve. — Bref, tous les personnages fantastiques devaient ressembler à des figures réelles, tout était seulement transformé à la mode orientale. L'époux de la femme aimée était en réalité un fonctionnaire pédant et nigaud, de caractère méprisable. Sur la scène fantastique il reparaît en sultan ridicule et cruel. La bien-aimée se réfléchit au même point de vue sous la forme d'une odalisque appartenant au harem de ce sultan. D'autres transformations sont à noter comme celle d'une patrouille de la garde nationale qui se transfigure en une armée innombrable marchant dans les montagnes. La vue d'un écclésiastique lui suggère l'image du Christ. Le chef d'un bureau figure un vizir. Il y a aussi d'autres visions dont le reflet réel n'était pas trouvé encore. Ces évocations, qui se présentaient évidemment en masse à l'esprit de Flaubert, se réclament presque toutes de l'Orient, ce qui est assez caractéristique et évoquent dans quelques parties la *Tentation*. Il y a là dans le désert une caravane égarée qui meurt de soif; puis un serpent gigantesque à tête de femme, le monstre sort d'un trou dans une muraille. Plus loin la vision d'une ville immense à proportions inégales avec des palais et des pêcheries; la cour d'un roi où le prince royal s'escrime avec un singe; la vie avec un brahmane dans la solitude, où le héros apprend le langage des oiseaux et voit se développer les plantes; et d'autres visions encore. D'ailleurs les images ne devaient pas être tirées de l'Orient seulement mais aussi de la Révolution, de la Féodalité et des Croisades. — Dans la vie mystique l'action se passe de la façon suivante: le héros

arrive dans une contrée inconnue — le théâtre est toujours en Orient — et il y est violemment malmené. Il tombe amoureux de la fille du Sultan et met tout en œuvre pour en faire sa femme. Elle répond à son amour. Finalement il devient ministre, mais à la reddition des comptes il est mis en prison. Cependent il parvient à se tirer d'affaires et, une fois en liberté, provoque un soulèvement. Il se voit tout-à-coup à la tête des armées, affranchit les peuples, est à l'apogée de la puissance et de la fortune. A cet essort magnifique de sa vie intérieure correspond une débâcle complète de sa vie réelle; accablé de malheurs il est méconnu, jeté en prison et enfin enfermé dans une maison d'aliénés. C'est là qu'il paraît goûter finalement le véritable bonheur. Dans sa folie il se sent délivré de tous les liens, il dépasse les limites de la nature humaine. Le passé et l'avenir sont le présent pour lui, il croit voir les choses dans leur type premier. Rien ne change plus, il se persuade d'avoir atteint l'absolu et pénétré les vérités suprêmes. Il s'efforce de les communiquer à ses compagnons qui se trouvent, chacun à sa manière, comme lui parfaitement heureux.

Telles sont les notes de Flaubert que nous nous sommes attachés à rendre aussi fidèlement que possible et avec les petites contradictions qu'elles contiennent. Pourquoi a-t-il intitulé ce plan *la Spirale*? Le sens de ce titre symbolique est difficilement explicable avec quelque prétention d'évidence.

«Comme une spirale qui monte à l'infini» telle est la comparaison employée par Flaubert dans un autre passage. Ce titre veut-il exprimer que la pensée du héros se meut suivant des cercles qui s'élèvent à l'infini, des cercles fantastiques autour de la réalité qu'ils fuient et à laquelle ils sont pourtant attachés comme à leur point de départ? — Nous ne réussirons pas mieux à trouver une date exacte à ces notes. Contrairement à la constante habitude de Flaubert en effet de dater ses manuscrits jusqu'à en indiquer le jour et l'heure, ces quelques documents ne renferment pas le moindre renseignement à cet égard. Nous pouvons seulement conclure du passage de la lettre à Louise Collet que ces pensées occupaient l'écrivain vers 1853 et qu'il songeait encore à ce moment-là à la possibilité de leur réalisation. A une époque par conséquent où il était en pleine tâche de la *Bovary* et où le premier essai infructueux de *Saint Antoine* était déjà derrière lui. Pensait-il peut-être alors à introduire *la Spirale* à titre de palliatif pour *le Saint Antoine* mis momentanément de côté? La conception de cet ouvrage revient encore plus tard dans sa correspondance; lorsque Flaubert en effet parle de ses mémoires, il est toujours fait allusion à cette représentation symbolique de sa vie intérieure. Parfois cette pensée autobiographique le tentait, parfois il la repoussait et cette dernière disposition finit par triompher en sorte que l'idée géniale de *la Spirale*, abandonnée par lui, tomba comme une fleur qui se désèche sans donner de fruits.

Des raisons particulières et puissantes ont dû le faire renoncer au développement de cette idée.

Etait-ce vraiment, comme l'écrit le poète, la crainte qui paralysait sa plume? Flaubert, dans sa jeunesse, souffrit d'hallucinations qui, d'après le peu qu'il en a avoué, doivent avoir été pour lui une source de tourments cruels. Dans les *Mémoires d'un fou*, une œuvre de début, il nous donne une description brève de ces moments d'angoisse où il voyait des spectres horribles fondre sur lui. Mais analyser ces états d'âme jusque dans leurs phases les plus subtiles et les représenter comme l'aurait exigé *la Spirale* lui aurait paru un sacrilège inadmissible. Redevenu maître de lui-même il a dû trouver bon de laisser le passé sommeiller en paix. Cette puissance mystérieuse pouvait, s'il la regardait en face, reprendre tout son empire. C'est sans doute en obéissant à ce sentiment qu'il fait allusion dans sa lettre à des craintes pour sa santé. Il s'y ajoutait en outre une pudeur d'étaler publiquement les détails les plus intimes de sa vie. Il était d'une réserve extrême pour tout ce qui touchait à son mal. Au dire de ses amis, il en parlait rarement et seulement lorsqu'il y était contraint; il usait alors d'expressions qui déguisaient sa vraie nature. Il n'a dévoilé ce plan de *la Spirale* qu'à Louise Collet. Aurait-il écrit un ouvrage dans lequel il eût exposé ce qu'il avait jalousement gardé jusque là; et cet ouvrage, tout imprégné du plus profond de son cœur risquait un jour de tomber entre des mains profanes. Le livre eût-il vraiment abouti, jamais Flaubert n'aurait eu le courage de le publier. C'était déjà un prodigieux effort sur lui-même que de livrer à la foule la *Tentation*, enfin terminée, l'œuvre dans laquelle il a laissé son moi s'épancher le plus complètement.

A côté de ces arguments d'ordre personnel, il y avait aussi des considérations esthétiques qui en entravèrent l'exécution. Qui a suivi le développement esthétique de Flaubert connaît son effort constant à supprimer sa personnalité; le moi de l'artiste apparaissant à nu lui semblait haïssable, méprisable, de mauvais goût et anti-artistique; aussi la première condition du grand art pour lui était-elle l'impersonnalité. Mais ici il avait voulu descendre jusque dans les replis les plus secrets de son être et en tirer une œuvre d'art. Sa personnalité, l'individu Gustave Flaubert, avec toutes ses particularités très caractéristiques, lui fournissait la charpente du monument qu'il voulait édifier. Non, l'être exceptionnel qu'était Flaubert ne pouvait constituer la matière d'un ouvrage de grand art puisque, d'après Flaubert lui-même, celui-ci devait se mouvoir dans les limites de l'ordinaire vraissemblance. C'est pourquoi son génie créateur s'est détourné de son propre sujet en s'efforçant de se consacrer à un sujet étranger qui fût aussi éloigné que possible de sa sphère individuelle.

Une dernière réflexion sur Flaubert. Il a dû se dire que, de ces deux conceptions, la *Tentation* et la *Spirale*, une seule pouvait prendre place parmi ses créations à titre d'œuvre définitive. Toutes deux se composent en effet d'éléments sinon identiques du moins très ressemblants. Eût-il voulu les aborder l'une et l'autre, il aurait été comme cet homme qui, dans le même sol, creuse deux puits tout en sachant qu'il ne s'y trouve qu'une seule source. La même eau qui alimente la *Tentation* eût dû alimenter aussi la *Spirale*. Certes, les artistes

ne sont peut-être pas rares qui aiment à transvaser le vieux vin dans des outres nouvelles. Mais à ce point de vue Flaubert se réclame des tout-à-fait grands qui ne creusent qu'à un seul endroit et si profondément qu'ils en épuisent le fond pour toujours. C'est pourquoi chacun de ses ouvrages se révèle à nous sous un aspect entièrement différent du précédent. On pourrait presque dire que ses créations se sourient, étonnées de se sentir étrangères, et leur cycle complet nous permet seul de pressentir l'extraordinaire puissance de cet artiste; qu'il n'ait pas rangé dans ce cycle la *Spirale* mais la *Tentation*, ceci peut encore s'expliquer par le fait que cette dernière existait déjà en deux rédactions complètement terminées. En outre, la présence d'un personnage historique donnait au sujet une base plus solide en regard d'un plan de simple fantaisie, ce qui a pu plaider en faveur de la *Tentation*.

Et pourtant de merveilleuses possibilités gisaient dans cette conception, des éléments comme Flaubert en a rarement retrouvé dans un sujet. Ce plan avait sur la *Tentation* l'avantage d'une originalité plus profonde et d'une plus grande variété des situations. Le visionnaire Antoine, solitaire et retranché de la vie, reste matériellement dans un cadre d'une désespérante monotonie, aussi loin que puissent l'entraîner ses hallucinations à travers le monde. Par sa double existence, le héros de la *Spirale* acquérait plus de consistance; un torrent d'aventures d'une réalité extraordinaire se serait emparé de l'intérêt du lecteur, avantage décisif sur la *Tentation* où, sans interruption, passe devant nos yeux une foule d'apparitions qui se succèdent et s'évanouissent.

Suivant la manière de Flaubert nous avons parlé de la *Spirale* comme d'une sorte de Mémoires. On ne voit peut-être pas très bien au premier abord en quoi consiste le caractère autobiographique du plan, surtout comment il devait se traduire dans l'ouvrage. — Les visions avaient ici un rôle libérateur: elles devaient par suite afficher un caractère essentiellement différent de celles de la *Tentation*. Les évocations sont généralement une torture pour le saint et ne deviennent réconfortantes qu'à la fin du livre, en symbolisant à nos yeux l'approche du matin. Nous apprenons maintenant par une lettre de Flaubert que le mot vision avait pour lui deux sens très différents. Dans un cas c'est un sens pathologique qui a trait à l'hallucination propre, l'apparition en temps que produit maladif de l'esprit. Cet état d'âme est toujours lié à la terreur. «Vous sentez que votre personnalité vous échappe, on croit que l'on va mourir.» C'était une expérience du neurasthénique Flaubert. Mais l'artiste Flaubert connaissait en outre la vision poétique intime qui est soudée à un sentiment de béatitude. Les deux états d'âme arrachent l'individu à la réalité ambiante; au point de vue des impressions qu'ils engendrent il y a un abîme entre eux. La nature visuelle de l'apparition est sensiblément la même dans les deux cas. Dans la vision poétique la marche du développement est souvent lente, elle se fait morceau par morceau, «comme les diverses parties d'un décor qu'on pose». Mais souvent aussi elle surgit subitement et s'évanouit, comme l'image de l'hallucination proprement dite. «Quelque chose vous passe devant les yeux, c'est alors qu'il faut se jeter dessus avide-

ment.» La *Tentation* nous témoigne à quel point atteignait Flaubert dans l'art de peindre les visions. Le procédé qu'il emploie repose sur une expérience personnelle, il crée la vision à l'aide d'éléments tirés du monde fantastique et qui paraissent se métamorphoser. Bien que d'un effet puissant sur le lecteur, ce procédé ne pouvait guère s'appliquer à la *Spirale*. Nous devons bien admettre que le héros recherche la solitude pour jouir de ses rêves; en sorte que le monde fantastique ne peut pas se relier d'une manière immédiate au milieu ambiant considéré comme état d'aperception consciente. Une beauté capitale et d'un charme rare serait certainement résultée du passage de la veille au sommeil, du conscient à l'inconscient. La lumière crûe de la réalité devait se fondre en se jouant dans le tendre crépuscule de la vie de rêve, et cette transformation devait apporter une tonalité nouvelle des images. Déjà, dans une œuvre de jeunesse, la nouvelle intitulée *Ivre et mort* scellée de la laideur hollandaise, le poète avait essayé quelque chose d'analogue. Il y décrit un duel entre deux buveurs qui se haïssent mortellement et dont l'acharnement se calme peu à peu sons l'influence de la boisson. L'ivresse les délivre des griffes de la réalité et une béatitude muette et hébétée envahit leur cœur. Cette désagrégation des impressions du moi aurait constitué sans aucun doute un des motifs les plus intéressants de l'œuvre, et ce motif provient précisément de la vie la plus intime de Flaubert. Celui qui a jeté un coup d'œil sur les pages de sa correspondance sait combien son âme devait aspirer à l'annihilation de la volonté,

dans le sens Schopenhauer. Une sensibilité extraordinaire aux impressions du monde extérieur provoquait en lui une quantité de réactions immédiates tandis que son sens intime se tendait dans un effort gigantesque pour fixer une image qu'exigeait son travail et l'élever, claire comme du cristal, jusqu'au dernier degré de la conscience. Dans sa lutte avec les choses du monde extérieur pour en projeter les résultats, le sentiment de la dualité du sujet et de l'objet devait lui être une torture. Dans ce travail esthétique accompli avec la plus haute tension d'esprit tous les objets apparaissaient encore en relation étroite avec la volonté du sujet. Mais c'est justement le propre de la vision poétique de résoudre ces rapports entre le sujet et l'objet dans sa beauté et sa force créatrice. Pendant que l'individu se perd dans cette vision et en remplit sa conscience entière, il se transforme en sujet purement passif de la connaissance. Il ne fait plus qu'un avec l'objet de sa connaissance; il est affranchi du joug écrasant de la volonté tyrannique et, tout entier à la contemplation de cette idée unique sans corrélation avec d'autres, il s'imagine transporté aux Champs-Élysées.

Devons-nous supposer maintenant que les étranges phénomènes que lui avait révélés sa maladie nerveuse sont épuisés et que la *Spirale* ne devait plus rien contenir de personnellement vécu qui dépassât les limites de ces motifs? Certainement non; puisqu'il a agi d'une manière analogue dans d'autres ouvrages, il n'aurait pas usé de termes aussi mystérieux pour y faire allusion. Ce qui constituait surtout le particulier et l'inédit de ce plan

devait fatalement se trouver à la fin du livre, dans la description du milieu des maisons de fous. Une vie de l'âme dans laquelle les formes de la connaissance semblent être changées, où leur aspect extérieur s'évanouit et où l'esprit croit avoir atteint les formes premières, l'absolu, la chose en soi. Prodiges effrayants de la vie psychique dans la profondeur de l'obscurité ambiante; lumière, couleur, forme, auraient ondoyé pêle-mêle dans ces ténébres. Nous ne pouvons que pressentir de loin ce qu'était l'intention de Flaubert ici, car malheureusement toutes les sources où nous aurions pu puiser des éclaircissements sur ces évolutions d'âme sont taries. Mais nous comprenons maintenant ce que Flaubert entend par ses *Mémoires*. Ce ne devait pas être un livre qui aurait contenu les événements extérieurs de sa vie et qui aurait mis ceux-ci aux prises avec son moi, pas davantage un roman d'éducation au sens d'une adaptation au monde. Mais il voulait nous faire pénétrer tout au fond de lui-même et au centre de sa vie psychique avec toutes ses particularités. Il voulait retirer le voile de sur sa personne et nous laisser risquer un coup d'œil sur la structure de sa psyché, bref enfanter une œuvre dont l'égale n'existe pas dans toute la littérature. Qui n'a pas l'impression que cette intelligence extraordinaire aurait eu encore des choses extraordinaires à nous dire, que dans tout ce qu'elle a créé nous avons des fleurs épanouies du sein de profondeurs insondables dont nous ne pourrons jamais atteindre les racines dernières? L'esprit de Flaubert comporte plus d'énigmatique que d'autres génies. Mais il a préféré emporter ces choses avec lui dans la

tombe et laisser sans l'écrire le livre qui, mieux qu'aucun autre, eût mérité la qualification de «document humain».

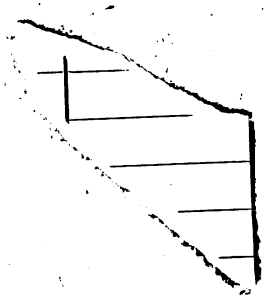
«J'appelle classique ce qui est sain et romantique ce qui est maladif», dit Gœthe dans ses conversations avec Eckermann. Si la conception de la *Spirale* est due effectivement à une âme souffrante et déséquilibrée à bien des points de vue, d'autre part tout nous rappelle exclusivement ici des œuvres que nous qualifions habituellement de *romantiques.* Les contes de E. T. A. Hoffmann, avec leur déformation follement fantaisiste de la réalité, ont des traits analogues. La figure tragi-comique de Don Quichotte a une étroite parenté avec le héros de la *Spirale.* Le drame étonnant de Calderon nous présente au même degré la profondeur vertigineuse de la conception du réel et de l'imaginaire dans leurs rapports réciproques. *La Tempête* de Shakespeare, avec son parfum de légende et la sensation de vie hors du réel, s'évoque également avec le mot du grand Anglais: «We are such stuff as dreams are made off, and our little life is rounded with a sleep». Cette conception porte en elle quelque chose qui tient spécifiquement au Nord. Elle ne pouvait naître qu'au fond d'une âme qu'enveloppent les brouillards de pays environnés par la mer. Le demi-jour du scepticisme et l'ombre grise du pessimisme lui donnent sa couleur. Le sentiment de vie qui gît au fond d'elle-même est d'une tristesse infinie. On sent que l'âme du poète frissonne au contact de la réalité, qu'elle est saisie d'horreur devant le spectacle de la vie cruelle et inexorable et qu'un engourdissement mortel paralyse l'élan de

toutes ses espérances. Tandis qu'angoissée elle s'efforce de trouver une issue, les portes de la patrie s'ouvrent au proscrit du monde accablé du poids de sa tristesse, et l'éternel solitaire entre enfin délivré dans le royaume bienheureux des rêves d'or où parfums et couleurs, tout ce qui palpite et se meut ne sont que vibrations du Moi. La morale du livre devait être que tout bonheur repose sur l'illusion, sur l'imaginaire et qu'on peut se sauver par le rêve, en fuyant la vie, l'effroyable vie dont le nom est synonyme de souffrance.

TABLE DES MATIERES

Les Œvres de jeunesse de Gustave Flaubert . . . 1
La Tentation de Saint Antoine 21
La Spirale, plan inédit de Gustave Flaubert 119

Achevé d'imprimer
par
BREITKOPF & HAERTEL
à
LEIPZIG



FILE COPY